FREDRIC JAMESON

MARXISMO TARDÍO

Adorno y la persistencia de la dialéctica

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición en inglés, 1990
Primera edición en español, 2010

Fredric, Jameson
Marxismo tardío : Adorno y la persistencia de la dialéctica . - 1a ed. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2010.
380 p. ; 21x14 cm. - (Filosofía)

Traducido por: María Julia De Ruschi
ISBN 978-950-557-848-1

1. Teorías Políticas. 2. Marxismo. I. De Ruschi, María Julia, trad. II. Título

CDD 320.531

Armado de tapa: Juan Balaguer

Título original: *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic*
ISBN de la edición original: 978-1-84467-575-3
© 1990, Verso

D.R. © 2010, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Carr. Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-950-557-848-1

Comentarios y sugerencias:
editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*
Hecho el depósito que previene la ley 11.723

ÍNDICE

Una nota acerca de las ediciones y de las traducciones 11
Lista de abreviaturas y referencias de obras de Theodor W. Adorno 15
Introducción. Adorno en el transcurso del tiempo 17

Primera parte
LOS FUNESTOS HECHIZOS DEL CONCEPTO

I. *Identidad y anti-identidad* 35
II. *La dialéctica y lo extrínseco* 49
III. *La sociología y el concepto filosófico* 63
IV. *Usos y malos usos de la crítica cultural* 75
V. *Benjamin y las constelaciones* 85
VI. *Los modelos* 101
VII. *Las oraciones y la mimesis* 107
VIII. *Kant y la dialéctica negativa* 121
IX. *El modelo de la libertad* 127
X. *El modelo de la historia* 143
XI. *La historia natural* 151
XII. *El modelo de la metafísica* 179

Segunda parte
LA PARÁBOLA DE LOS REMEROS

XIII. *La tendencia hacia lo objetivo* 195
XIV. *La culpa del arte* 201
XV. *Vicisitudes de la cultura de izquierda* 217

XVI. *La cultura de masas como gran negocio* 225
XVII. *La industria cultural como narrativa* 235

Tercera parte
PRODUCTIVIDADES DE LA MÓNADA

XVIII. *El nominalismo* 243
XIX. *La crisis de la* Schein 255
XX. *La reificación* 271
XXI. *La mónada como lo cerrado abierto* 279
XXII. *Fuerzas de producción* 289
XXIII. *Relaciones de producción* 301
XXIV. *El sujeto, el lenguaje* 307
XXV. *La naturaleza* 321
XXVI. *El contenido de verdad y el arte político* 331

Conclusiones. Adorno y el posmodernismo 339
Índice de nombres y conceptos 371

Para Perry Anderson

UNA NOTA ACERCA DE LAS EDICIONES Y DE LAS TRADUCCIONES

A MENUDO TRADUJE citas de Adorno directamente de sus obras (sin una indicación específica). Las traducciones que se consiguen son desparejas, por no decir más. La de *Minima Moralia* de E. F. N. Jephcott y, más recientemente, la de *In Search of Wagner* de Rodney Livingstone están escritas en un elegante inglés británico; y *Dialectic of Enlightenment* de John Cumming está fuertemente marcada por el alemán, algo que debo celebrar pues creo, con Pannwitz, que un traductor debe permitir que "su idioma quede poderosamente afectado por la lengua extranjera [...] y debería expandir y profundizar su idioma por medio del idioma extranjero".[1] En particular, las oraciones de Adorno tratan de recuperar la libertad espacial intrincadamente trabada por las declinaciones latinas, complementos que preceden majestuosamente a los sujetos y un juego de sustantivos cuyo género la mente escanea a través del pronombre adecuadamente modificado. Los quiasmos se convierten aquí en el eco estructural entre una parte de la oración y otra, distantes en el tiempo y en el espacio, y el resultado de estas operaciones internas es el cierre del aforismo mismo, acto definitivo y directo que se prolonga, no en el silencio, sino en otros actos y gestos. Adorno debería representar la oportunidad de forjar una nueva y poderosa estructura de la oración germánica en inglés, y por este motivo encuentro equivocada la estrategia de Christian Lenhardt, el traductor al inglés de *Aesthe-*

[1] Citado por Walter Benjamin en "The Task of the Translator", en *Illuminations*, trad. de Harry Zohn, Nueva York, 1969, p. 81 [trad. esp.: "La tarea del traductor", en *Angelus Novus*, trad. de H. A. Murena, Barcelona, Edhasa, 1971].

tic Theory, quien corta las oraciones y los párrafos y logra un elegante y respetable texto británico que ya no puedo ni siquiera reconocer (pero me deja ver su intercambio con Bob Hulot-Kentor).[2]

De este modo, lamentablemente, esta empresa monumental deberá realizarse otra vez, algo que vale también para la desafortunada versión de *Negative Dialectics* de E. B. Ashton, donde los términos más elementales se traducen erróneamente, haciendo que pasajes enteros (que ya son de por sí difíciles de entender, en el mejor de los casos) resulten por completo incomprensibles. Los lectores que se vean obligados a seguir utilizando esta versión deberían tener en cuenta las barbaridades más evidentes: *Tauschverhältnis* no es "trueque" sino sencillamente "sistema de intercambio" (como, por ejemplo, en "valor de intercambio"). *Vermittlung* es apenas reconocible como "transmisión", pero lo será como el conocido término "mediación" (y advirtamos que *mittelbar* y *unmittelbar* –por lo general "mediado" y "no mediado"– se convierten aquí a menudo en "indirecto" y "directo" por algún motivo); *Anschauung*, finalmente, no es "visión", sino que se vierte convencionalmente, a partir de las primeras traducciones de Kant, como "intuición". El primer grupo de estos errores (junto con la significativa pero incomprensible exclusión del nombre de Karl Korsch en determinado punto) puede llevar a un paranoico a creer que esta traducción apunta justamente a la creación de un Adorno posmarxista y no marxista "para nuestro tiempo"; el tercero, por cierto, puede sólo implicar un completo estado de inocencia con respecto a la tradición filosófica. De todos modos, todas las traducciones tienen sus pepitas de oro, y me siento afortunado de contar con ellas.

Las referencias a los números de página van al final de las citas, luego de la abreviatura del nombre de la obra, primero las de la edición alemana y luego las de la inglesa. Las versiones utilizadas han sido las siguientes:

[2] En *Telos*, núm. 65, otoño de 1985, pp. 147-152.

Aesthetic Theorie, en *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Fráncfort, Surhkamp, 1970.
Aesthetic Theory, trad. de Christian Lenhardt, Londres, RKP, 1984.

Dialektik der Aufklärung [1944], Fráncfort, Fischer, 1986.
Dialectic of Enlightenment, trad. de John Cumming, Nueva York, Herder & Herder, 1972.

Minima Moralia [1951], Fráncfort, Surhkamp, 1986.
Minima Moralia, trad. de E. F. N. Jephcott, Londres, Verso, 1974.

Negative Dialektik [1966], Fráncfort, Surhkamp, 1975.
Negative Dialectics, trad. de E. B. Ashton, Nueva York, Continuum, 1973.

Noten zur Literatur, Fráncfort, Surhkamp, 1981.

Philosophie der neuen Musik, Fráncfort, Europäische Verlagsanstalt, 1958.
Philosophy of Modern Music, trad. de Anne G. Mitchell y Wesley V. Bloomster, Nueva York, Seabury, 1973.

Versuch über Wagner, Fráncfort, Surhkamp, 1952.
In Search of Wagner, trad. de Rodney Livingstone, Londres, Verso, 1981.*

* Las traducciones al español de las citas de las obras de Adorno se tomaron de las ediciones en español cuyas referencias completas se brindan en la p. 15. La traductora ha realizado algunos agregados entre corchetes quebrados para mostrar diferencias significativas con las versiones utilizadas por Jameson. A lo largo del libro, los títulos de las obras de Adorno son citados con su forma abreviada, tal como se detallan en la p. 15. Las referencias a dichas obras se ofrecen en el cuerpo del texto, entre corchetes, a continuación de las brindadas por el autor. [N. del E.]

LISTA DE ABREVIATURAS Y REFERENCIAS DE OBRAS DE THEODOR W. ADORNO

DI
Dialéctica del Iluminismo (trad. de H. A. Murena, Buenos Aires, Sur, 1969).

DN
Dialéctica negativa (trad. de Jesús María Ripalde revisada por Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1975).

FNM
Filosofía de la nueva música (trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Obra completa*, vol. 12, Madrid, Akal, 2003).

MM
Minima Moralia (trad. de Norberto Silvetti Paz, Caracas, Monte Ávila, 1975).

NL
Notas sobre literatura (trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Obra completa*, vol. 11, Madrid, Akal, 2003).

TE
Teoría estética (trad. de Jorge Navarro Pérez, *Obra completa*, vol. 7, Madrid, Akal, 2004).

W
Ensayo sobre Wagner, en *Monografías musicales* (trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Joaquín Chamarro Mielke y Antonio Gómez Schneekloth, *Obra completa*, vol. 13, Madrid, Akal, 2008).

INTRODUCCIÓN. ADORNO EN EL TRANSCURSO DEL TIEMPO

ESTE LIBRO constituye una lectura detallada de las tres obras más importantes escritas por completo o en parte por Adorno en distintos momentos de su carrera: *Dialéctica del Iluminismo*, publicada en 1947; *Dialéctica negativa*, de 1966, y *Teoría estética*, de publicación póstuma. De todos modos, me ocupo también extensamente de otros libros, de los ensayos denominados *Noten zur Literatur* [*Notas sobre literatura*], de *Minima Moralia* y del libro sobre Wagner, como también de otros textos relevantes. He considerado estos escritos sincrónicamente, como partes del desarrollo de un único sistema, como si los distintos Adornos, en las diferentes etapas de su juventud y de su madurez (como en *2001*), estuvieran todos juntos "sentados alrededor de una mesa en el Museo Británico".

En la historiografía –sea la de una forma, un pueblo o una única psique productiva–, la decisión acerca de la continuidad o discontinuidad no es un problema empírico. Como lo he afirmado en otro lugar, se considera por anticipado como una especie de presupuesto absoluto que determina la lectura y la interpretación subsiguientes de los materiales (a veces denominados "los hechos"). Estamos muy bien ubicados para ver esto en la actualidad, nosotros que hemos sido testigos del despliegue de la gran ola de la historiografía contrarrevolucionaria, cuyo objetivo consiste en "probar", por ejemplo, que la Revolución Francesa o la Rusa fueron revoluciones que lograron muy poco, excepto interrumpir, con un insensato derramamiento de sangre, un pacífico progreso económico ya en curso y bien encaminado. Semejante "historia" ofrece un verdadero efecto brechtiano de extrañamiento, que se topa con el sentido común (es decir, con las ideas recibidas) y nos ofrece algo nuevo para argumentar: la argumentación será más

productiva si también incluye el repensar la periodización misma, que ha llegado a constituir una de las cuestiones filosóficas centrales en una época al mismo tiempo profundamente ahistórica y ávida de narrativas históricas y de reinterpretaciones narrativas de toda índole –un apetito, por así decirlo, de chismorreo postestructuralista, incluyendo las historias más recientes, como una especie de compensación por la ingravidez de un desplazamiento de la historia que no puede durar mucho–.

La alternativa –una interpretación de la evolución de Adorno en sus diferentes etapas,[1] incluyendo, como infaltable telón de fondo, su ir y venir durante la guerra por Europa y Estados Unidos, y su regreso después de la guerra a una Alemania en ruinas (con el subsiguiente surgimiento de un movimiento estudiantil en la década de 1960), al mejor estilo de los docudramas de Hollywood o de la televisión– por lo general consiste en dejar de lado los componentes filosóficos o estéticos cuya persistencia a lo

[1] Como en la solapa de un libro: nació el 11 de septiembre de 1903 en Fráncfort del Meno y murió el 6 de agosto de 1969 en Suiza. En 1924, tesis doctoral sobre la fenomenología de Husserl en la Universidad de Fráncfort; en 1925 estudia composición musical en Viena con Alban Berg; de 1927 en adelante visita con frecuencia en Berlín a Benjamin, Brecht, Bloch, Weill y a otros; en 1931, conferencia inaugural como profesor adjunto de Filosofía en Fráncfort, sin estar aún estrechamente vinculado al Institut für Socialforschung (Instituto de Investigaciones Sociales); en 1938, emigración definitiva a Estados Unidos, después de un fracasado intento de establecerse en Oxford; participación en el proyecto de investigación de la radio de Princeton; colaboración más estrecha con Horkheimer y mudanza al sur de California; en 1953, regreso definitivo a Alemania Occidental como profesor de Filosofía y de Sociología de la Universidad de Fráncfort; en 1964, ocupa el lugar de Horkheimer como director del Institut. Para más detalles bibliográficos e históricos, véase Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule*, Múnich, 1987 [trad. esp.: *La Escuela de Fránfcort*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010]. Este libro, que utiliza cartas y otros materiales inéditos y cuenta con la ventaja de la colaboración de Habermas, ofrece un cuadro completo de la Escuela de Frankfurt desde sus orígenes hasta sus más recientes transformaciones. A diferencia del trabajo precursor de Martin Jay (*The Dialectic Imagination*, Boston [MA], 1973 [trad. esp.: *La imaginación dialéctica*, Madrid, Taurus, 1974]), que contó la historia (sólo hasta el regreso a Alemania) desde el punto de vista de Horkheimer, Wiggershaus presenta una perspectiva decididamente crítica de la figura central del Institut.

largo de su vida no es difícil demostrar,[2] y centrarse en el tema más fácil de las opiniones políticas: en otras palabras, ¿cuándo dejó de creer en el marxismo? (o, más bien, desde que Horkheimer y la "Escuela" constituyen en este caso un ineludible contexto intelectual y económico, ¿cuándo dejaron *ellos* de creer en el marxismo?). Mi argumentación se opone a esta perspectiva más bien superficial de la naturaleza del compromiso político, de la elección ideológica y de la producción filosófica y literaria. Hay verdaderas apostasías, y representan un material dramático de primera clase, pero eso no es todo lo que le sucedió a Adorno durante la Guerra Fría y después de su regreso a la Alemania de la restauración durante la época de Adenauer. Continuó escribiendo dos de sus obras más importantes, que analizamos en el presente estudio: proyectos que lo ubican como uno de los más grandes filósofos marxistas del siglo XX; y tal como lo sugiere su título, este libro ha sido escrito para documentar las contribuciones de Adorno al marxismo contemporáneo.

De hecho, no son las personas las que cambian, sino más bien las circunstancias. Esto vale para las variaciones en mi propia visión de Adorno: el significado de su obra también fue transformándose para mí según las décadas históricas. Adorno representó para mí un descubrimiento metodológico crucial en los años de decadencia de la era de Eisenhower, cuando parecía apremiante innovar la concepción de la dialéctica misma en el contexto estadounidense. Fue el período durante el cual utilicé los análisis de Adorno sobre la música (de los cuales me ocupo muy poco en este volumen) como demostraciones prácticas de las formas en las

[2] Susan Buck-Morss ha insistido de una manera especial en el modo en que casi la totalidad del programa de *Dialéctica negativa* ya está presente en la conferencia inaugural del año 1931, titulada "La actualidad de la filosofía", y editada en sus *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Fráncfort, 1983, pp. 325-344; traducción al inglés en *Telos*, núm. 31, primavera de 1977, pp. 120-133. Véase su *Origins of Negative Dialectics*, Nueva York, 1977, pp. 24, 25 y 63-65 [trad. esp.: *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI, 1981].

cuales lo que solíamos denominar "el trasfondo histórico y social" –de hecho, el trasfondo ideológico y de clase– no era *extrínseco* sino muy precisamente *intrínseco* a la tarea del análisis formal.

Los lectores de *Marxism and Form* deben haber percibido mi creciente distanciamiento, hacia 1971, cuando se publicó ese libro, de lo que había considerado como la hostilidad de Adorno hacia la Unión Soviética, el Tercer Mundo y (leyendo, como todos, con demasiado apresuramiento sus ensayos sobre el jazz) el movimiento negro en Estados Unidos. Pero la nueva década, conocida retrospectivamente como la década de los sesenta, representó, al menos para mí, simpatizar con todas esas cosas. En la época de las guerras de liberación nacional, el sentido apocalíptico de Adorno parecía retrógrado, centrado como lo estaba en la importancia de Auschwitz, y obsesionado con la fatalidad y el funesto hechizo de un "sistema total" que muy pocos, en una instancia "prerrevolucionaria" que se caracterizaba de una manera notoria por la sensación de que "*tout est possible!*", percibían como inminente a mediano plazo en nuestro futuro.

La década de 1970, al menos en este país, fue esencialmente francesa: la época de la teoría y del discurso teorético, de *jouissances* que iban del estructuralismo al postestructuralismo, del maoísmo al análisis narrativo, y de las inversiones libidinales a los aparatos ideológicos de Estado. Adorno, junto con Lukács y tantos otros pensadores de Europa Central, con las notables excepciones de Benjamin y de Brecht, resultaba un estorbo, por no decir un bochorno, durante los debates de ese momento, y alentó a quienes todavía le eran fieles a intentar complejos esquemas de traducción para "reconciliar" a Adorno con la ortodoxia derrideana. Mientras acontecía todo esto en Estados Unidos, la *intelligentsia* francesa estaba en pleno proceso de desmarxificación, de modo que la siguiente década se inició con una Europa despolitizada, opulenta y complaciente, sus grandes teóricos muertos y enterradas sus tradiciones filosóficas autóctonas. (Me explayaré acerca de la fortuna de Adorno y de la dialéctica en la Bundesrepublik hoy en día en las conclusiones de este volumen). Los Estados Unidos de la era

posmoderna se hicieron eco de esa Europa, iniciándose en la filosofía analítica y poniéndose a la vanguardia en la gestión de negocios y en el comercio internacional, perdiendo sus industrias como moscas, pero liderando el sistema económico del entero nuevo mundo, al que incluso el anterior bloque oriental parecía deseoso de integrarse.

Entonces, por fin, en esta década que acaba de terminar, pero que todavía es la nuestra, las profecías de Adorno sobre el "sistema total" se vuelven realidad, de maneras por completo insospechadas. Adorno, sin duda, no fue el filósofo de la década de 1930 (la cual, con una mirada retrospectiva, me temo que deba identificarse con Heidegger); tampoco fue el filósofo de la década de 1940 o de 1950, ni siquiera el pensador de la década de 1960, que son Sartre y Marcuse, respectivamente; y ya dije que, en un plano filosófico y teórico, su anticuado discurso dialéctico fue incompatible con la década de 1970. Pero existe la posibilidad de que haya sido el analista de nuestro propio período, que no vivió para ver, y en el cual el capitalismo tardío casi ha logrado eliminar los últimos nichos de naturaleza y de inconsciente, de subversión y de estética, del individuo y de la praxis colectiva por igual, y, con un último impulso, ha logrado suprimir toda traza de memoria de lo que de ese modo dejó de existir en el posterior panorama posmoderno. Me parece posible, pues, que el marxismo de Adorno, que no sirvió de mucho en los períodos previos, resulte ser exactamente lo que necesitamos en la actualidad. Volveré a ocuparme de las relaciones entre Adorno y el posmodernismo en mis conclusiones.

En cuanto al marxismo, sin embargo, sería demasiado fácil añadir que quien se sienta sorprendido por la caracterización de Adorno como marxista es porque no ha leído gran parte de los que son, sin lugar a duda, sus escritos más difíciles, y agregar también que los estudios secundarios más accesibles tienden a dejar fuera el problema del marxismo, como si este representara un curioso conjunto de modismos epocales que un abordaje poscontemporáneo ya no necesita tener en cuenta. Pero para aquellos

–los no marxistas y los antimarxistas, como también los marxistas mismos– que piensan que es interesante discutir el grado y la autenticidad del marxismo de Adorno (¿no fue, en realidad, después de todo, como hegeliano, casi más bien posmarxista?), sugeriría que puede resultar productivo, por breves instantes, revivir la vieja distinción entre ciencia e ideología, que hoy en día ha perdido su reputación, como tantas otras cosas. "Ser marxista" incluye necesariamente la creencia de que el marxismo es, en cierto modo, una ciencia: es decir, una axiomática, un *organon*, un cuerpo de conocimientos y de procedimientos particulares (acerca del cual, si tuviéramos que desarrollar el argumento, uno desearía también poder decir que tiene un particular estatus como discurso, que no es el de la filosofía ni el de otras clases de escritura).

Toda ciencia, sin embargo, proyecta no sólo una ideología, sino también una cantidad de posibles ideologías, y esto debe entenderse en un sentido positivo: la ideología como la teoría básica de una práctica específica, como la "filosofía" de esta última, por así decirlo, y el conjunto de valores y de imágenes que la movilizan y que le confieren una ética y una política (y también una estética). Los diferentes marxismos –pues hay muchos, y se sabe que son incompatibles entre sí– son eso: las ideologías locales de la ciencia marxiana en la historia y en las situaciones históricas concretas, que establecen no sólo sus prioridades sino también sus límites. Decir, entonces, que el marxismo de Lenin o el del Che, el de Althusser o el de Brecht (o el de Perry Anderson o el de Eagleton, por no hablar de mí mismo), es *ideológico* sencillamente significa hoy en día, en el sentido crítico del término, que cada uno se atiene a una situación específica hasta el punto de abarcar las determinaciones de clase y los horizontes culturales y nacionales de sus propugnadores (horizontes que incluyen, entre otras cosas, el desarrollo de una política de la clase trabajadora en el período en cuestión).

En cuanto al marxismo de Adorno, es obvio que también está determinado (es decir, limitado) por todas esas cosas, que solían denominarse "factores". Lo curioso es sólo que una perspectiva como la del materialismo histórico –para el cual la primacía de la

situación histórica es central– debería evidenciar tanta perplejidad frente a esta pluralidad de "ideologías" marxistas como cualquier "filosofía burguesa". Reconocer el marxismo de Adorno con este espíritu no significa, por cierto, considerar sus posiciones como un programa (de hecho, gran parte del trabajo filosófico de Adorno gira en torno al problema de cómo comprometerse con un pensamiento vivo que ya no está en boga históricamente). En especial, sus puntos de vista acerca del arte político constituyeron una piedra de tropiezo para muchos, que olvidan que esas opiniones representan el precio que tuvo que pagar por mantener con vida una concepción, hoy en día extemporánea, de la más profunda vocación política del modernismo mismo. Sus actitudes hacia el "socialismo actualmente vigente" estaban claramente determinadas por un condicionamiento de clase (como también su falta de simpatía o de comprensión con respecto a las revoluciones del Tercer Mundo); pero en una época en la cual los países socialistas mismos están comprometidos en un trascendental proceso de transformación, ya no es necesario detenerse en ellas, excepto como testimonio histórico de los dilemas de los intelectuales de izquierda durante la Guerra Fría. Pero Adorno parece haber sentido más simpatía hacia el movimiento estudiantil de la década de 1960 de lo que quiso manifestar públicamente[3] (una simpatía para nada empañada por la eterna vergüenza de haber hecho acudir a la policía a la Universidad).

Ninguna evaluación de las posiciones políticas de Adorno puede omitir su praxis académica en cuanto tal: su intervención sistemática en la actividad intelectual que sobrevivió a la guerra, en el territorio que se convirtió en la República Federal (actividad de la que participaron algunos académicos influyentes que sobrevivieron en las universidades hitlerianas) y en particular la responsabilidad que asumió activamente con respecto a la reconstrucción de la sociología, un giro curioso del destino sobre todo

[3] Rolf Wiggershaus, *op. cit.*, pp. 688 y 689.

para quien había sido antes un esteta y un experto en cuestiones musicales. Las vigorosas y voluminosas polémicas y *mises au point* de Adorno acerca de la naturaleza y de la función de la sociología (que constituyen un tercer término junto con *Dialéctica negativa* y *Teoría estética* y a las que nos referiremos en la primera parte de este libro) parecen haber implicado dos etapas o proposiciones concurrentes. La llamada Escuela de Frankfurt regresó a Alemania rodeada –legítima o ilegítimamente–[4] por el prestigio de la investigación empírica estadounidense: Adorno fue capaz de utilizar esta circunstancia para golpear a sus enemigos, más metafísicos, de la filosofía social alemana, haciendo uso del empirismo (y del positivismo) y sometiéndolos a su vez a la crítica de la dialéctica (una palabra que usó mucho más en sus escritos sociológicos que en los filosóficos). Hoy en día contamos con un sentido mucho más preciso de la relevancia y de la dinámica objetiva de esos "aparatos ideológicos de Estado" que son las profesiones y las disciplinas, algo que debería colocarnos en una mejor situación para apreciar lo que en la actualidad puede denominarse una forma genuina de praxis por parte de Adorno en este terreno.

Tampoco hay que pensar que estas lecciones están pasadas de moda, si bien el breve triunfo de la dialéctica en Alemania Oriental parece haber cedido ante nuevas corrientes no dialécticas –la de Habermas, que, por supuesto, proviene críticamente de Adorno y de Horkheimer, a los que modifica hasta volverlos irreconocibles–[5] y ante varias tendencias angloestadounidenses, todas deci-

[4] Rolf Wiggershaus, *op. cit.*, pp. 503-508; el volumen también incluye descripciones detalladas de los diversos proyectos "empíricos" antes y después (y durante) la emigración.

[5] Véase Axel Honneth, "Communication and Reconciliation: Habermas's Critique of Adorno", en *Telos*, núm. 39, primavera de 1979, pp. 45-61; y véase por supuesto al propio Jürgen Habermas, en especial *Theorie des kommunikativen Handelns*, vol. I, Fráncfort, 1981, cap. 4, especialmente pp. 489-534 [trad. esp.: *Teoría de la acción comunicativa*, trad. de Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 1989]; y *The Philosophical Discourse of Modernity*, trad. al inglés de Frederick Lawrence, Cambridge (MA), 1987, cap. 5, pp. 106-130 [trad. esp.: *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1993].

didamente hostiles al pensamiento dialéctico. Pero, excepto en antropología, donde el impacto universal del estructuralismo de Lévi-Strauss tuvo un papel hasta cierto punto equiparable en la transformación de la disciplina, las otras ciencias sociales, a menos que me equivoque, no parecen haber conocido una "revolución" interna comparable (excepto, tardíamente, por el extraordinario esfuerzo solitario de Pierre Bourdieu en la sociología, cuyo impacto general no puede calcularse aún). La dialéctica sigue representando para ellos una bomba de tiempo metodológica; también puede esperarse que juegue un papel significativo en muchas diferentes tradiciones de las ciencias sociales en los países socialistas, donde puede desencadenar nuevos pensamientos y nuevas posibilidades para los intelectuales que no estén consagrados, sobre todo, a prostituirse ante los dioses occidentales.

En todo caso, vale la pena advertir que el énfasis en la sociología ahora completa la tradicional tríada filosófica de lo bueno, lo verdadero y lo bello, de la manera única en que la declina Adorno en su obra: la modulación de la ética en la sociología (de corte histórico) es con toda claridad la jugada estratégica en este caso, y, por lo tanto, la intervención formal menos inmediatamente reconocible. En Adorno, las disciplinas académicas, al haber perdido la oportunidad de su reunificación en el marxismo mismo, continúan existiendo en formas externamente respetables pero internamente problematizadas.

Pero con respecto a cuán marxista sea todo esto, en un nivel teórico me gustaría continuar insistiendo en la importancia de las distinciones que hago en *The Political Unconscious* a propósito de los juicios de este tipo: tenía en mente a Adorno cuando sugerí que los niveles de lo político (los acontecimientos históricos inmediatos), de lo social (clase y conciencia de clase) y de lo económico (el modo de producción) siguen siendo para nosotros, en una especie de paradójica interdependencia, independientes los unos de los otros (o son relativamente autónomos, si se prefiere la forma de expresarlo). Este reconocimiento apuntaba, si bien no a resolver, al menos a neutralizar lo que me parecían falsos problemas y

polémicas sin sentido en áreas como las de la "transición al capitalismo", en las cuales los defensores de un activo papel formativo de los trabajadores parecían confrontarse con aquellos para quienes las fuerzas desencarnadas y lógicas del capital estaban de alguna manera funcionando. De todos modos, me parecía que ofrecían dos formas por completo diferentes de interpretar y de construir el objeto de su estudio, junto con "explicaciones" de niveles de abstracción por completo distintos: de modo que a la larga se vuelve problemático incluso ratificar ese desacuerdo o afirmar que en esto quedan implicadas dos "interpretaciones" contradictorias e incompatibles.

Querría también afirmar algo parecido en relación con el espíritu del marxismo de Adorno, y en particular con respecto a una reputada ausencia en él de un juicio de clase (en realidad, en todos los momentos polémicos cruciales, Adorno es muy capaz de hacer juicios ideológicos de clase puntuales de un tipo particularmente decisivo y devastador).[6] De todos modos, la contribución de Adorno a la tradición marxista no debería buscarse en el área de las clases sociales, o en el segundo nivel de mi esquema tripartito: porque ése se desvía hacia otra parte (hacia E. P. Thompson, por ejemplo).

Adorno brinda un aporte indispensable, que no encontramos en ningún otro lugar, en mi tercer "nivel", el del análisis en los términos del sistema económico o del modo de producción. La originalidad de su obra filosófica (que consideramos en la primera parte de este libro en la forma de un comentario a su *Dialéctica negativa)*, como también la de su estética (la tercera parte de este volumen es un comentario a su *Teoría estética,* mientras en la segunda

[6] Véase, por ejemplo, la valoración de Kant: "Su pusilánime horror burgués por la anarquía no es menor que su repugnancia de burgués consciente de sí mismo por el tutelaje" (*DN*, 248/250 [249]). En el análisis del "carácter social" de Wagner también abundan este tipo de juicios, por ejemplo: "Es la postura aduladora del nene de mamá que quiere convencerse a sí mismo y convencer a los demás de que sus queridos padres no le pueden negar nada, a fin de asegurarse de que no lo hagan" (*W*, 15/16).

me ocupo de describir la visión social de Adorno del arte mismo basándome parcialmente en *Dialéctica del Iluminismo),* reside en el énfasis, único, que pone en la presencia del capitalismo tardío como una totalidad dentro de las formas mismas de nuestros conceptos o de las obras de arte. Ningún otro teórico marxista puso nunca en escena esta relación entre lo universal y lo particular, el sistema y el detalle, con semejante atención, intensa y abarcadora (pocos pensadores contemporáneos han combinado tal sofisticación filosófica con una verdadera sensibilidad estética; sólo Croce y Sartre acuden a mi memoria, mientras Lukács, en muchos sentidos una figura histórica más relevante, parece en este aspecto una caricatura). Sin duda, en un período, el postestructuralista, en el cual ya no tenemos "conceptos" –en un período, el posmoderno, en el cual tampoco tenemos "obras de arte"–, lo que nos ofrece Adorno puede parecer un regalo inservible. En el mejor de los casos, podría ser útil para instruir a los enemigos acerca del concepto de "totalidad" en el sentido y la función de esta clase de pensamiento y de interpretación, a la que le prestaré una rigurosa atención en las páginas siguientes; de todas maneras, la obra de una vida, en el caso de Adorno, se sostiene o se desmorona junto con el concepto de "totalidad".

En cuanto a la cotización actual de las acciones de Adorno, me ha sorprendido la creciente frecuencia de las comparaciones con su archienemigo, Heidegger,[7] cuya filosofía, comentó alguna vez, "es fascista hasta la médula":[8] el fundamento de esos *rapprochements*, además de una especie de neutralización general de todo lo que represente una amenaza para la sociedad de consumo en ambas filosofías, tiene que ver, evidentemente, con la mística tendencial en Adorno de lo llamado "no-idéntico", o Naturaleza.

[7] Véase, por ejemplo, Hermann Mörchen, *Macht und Herrshaft im Denken von Heidegger und Adorno*, Stuttgart, 1980; o Rudiger Bubner, "Kann Theorie aesthetisch werden?", en Burkhardt Lindner y W. Martin Ludke (eds.), *Materialen zur Aesthetischen Theorie*, Fráncfort, 1979, especialmente p. 111.

[8] Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 6, Fráncfort, 1976, pp. 637 y 638.

Mientras tanto, el hincapié de la Escuela de Frankfurt en el tema de la dominación pareció despertar fugaces concomitancias con Foucault (quien, en todo caso, en un momento de abandono, insinuó sus propias "afinidades" con esos alemanes que no leyó hasta el fin de su vida).[9] Muchos juzgaron que los tortuosos e hipersutiles "desmontajes" de *Dialéctica negativa* en su tratamiento del concepto mostraban el consabido parecido familiar con Derrida y la deconstrucción. (A mi entender, no es posible establecer ningún fundamento sólido para un "diálogo" entre este último y el marxismo ocultando las diferencias básicas; yo mismo sugerí en otro lugar que la problemática fundamental de Adorno está en cierta forma más cerca de De Man que de Derrida.)[10]

En contraposición a todas estas comparaciones, querría alegar lo siguiente: lo que parece una aproximación a una idea de Naturaleza más heideggeriana –el Ser reemplazado por la No Identidad– se ubica en una perspectiva por completo diferente si tenemos en cuenta el papel fundamental de la historia natural en Adorno. Esto también modificará nuestra visión estereotipada de la actitud de la Escuela de Frankfurt hacia la ciencia (por lo general se piensa que sus miembros estaban en contra de ella) y, a su vez, disipará la impresión de una afinidad más profunda con Foucault, desde el momento en que la concepción de la historia natural que tenían deja

[9] Véase la entrevista con Gérard Raulet titulada "Structuralism and Poststructuralism", en *Telos*, núm. 55, primavera de 1983, pp. 195-211 (en Rolf Wiggershaus, *op. cit.*, p. 12).

[10] Véase "Immanence and Nominalism in Postmodern Theory", en *Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham (NC), 1990 [trad. esp.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 2008]. La más estimulante y acertada comparación del estructuralismo francés con las distintas tradiciones germánicas se encuentra en Peter Dews, *Logic of Disintegration*, Londres, 1987; acerca de Derrida y de Adorno, véase también Rainer Nägele, "The Scene of the Other", en *Literature*, vol. II, núms. 1-2, otoño-invierno de 1982-1983, pp. 59-79. Perry Anderson traza un paralelo muy interesante entre Adorno y Althusser en *Considerations on Western Marxism*, Londres, 1976, pp. 72 y 73 [trad. esp.: *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, Madrid, Siglo XXI, 1979].

de lado todo lo que es antropológico e ideológico en relación con el tema del "poder" en este último. En cuanto a la deconstrucción, pienso que la impresión de un parecido de familia se apoya en la ambigüedad de la denominada "historia de la metafísica occidental", tomada de Heidegger, y en sus grandiosas líneas míticas y ahistóricas, que no parecen muy distintas a la "dialéctica del iluminismo" misma. Pero el Error, lo que se llama metafísica o identidad, en Adorno es el efecto de un sistema social cada vez más poderoso, mientras que en Heidegger consiste en un aumento de la distancia de una verdad original: incluso cuando, para él, el poder, en la forma del latín y del Imperio Romano, juega un papel al distorsionar, socavar y reprimir esa verdad. Por supuesto, el poder para Heidegger se presenta en la tecnología moderna, pero no puede decirse que destaca la omnipresencia de lo social dentro de las formas del error o en las coacciones más internas del pensamiento metafísico, como trata de hacerlo Adorno. Mientras tanto, todo énfasis en el error subjetivo como una fuerza de agencia está destinado a deslizarse hacia el idealismo.

A la luz de estas actitudes, tendientes a la comparación filosófica, debería ahora, probablemente, decir algo acerca de mi propia aproximación a los textos filosóficos de Adorno, que quizá no resulte lo bastante esclarecedor definir como un análisis narrativo. De hecho, si se puede detectar una narrativa en un ensayo filosófico –y uno puede con facilidad imaginar sus formas exotéricas, las "aventuras" de un concepto, la lucha entre el concepto protagonista y sus enemigos o sus homólogos, el pasaje al estilo de Propp a través de una serie de pruebas y tribulaciones, la síntesis filosófica como un matrimonio, y así sucesivamente–, parece más interesante poner en escena esa estructura narrativa en términos más modernistas o "reflexivos", es decir, en los términos de la crisis de la representación. A esta altura, lo interesante en un texto filosófico no es sólo cómo se abre paso su "concepto", sino, en primera instancia, cómo llega a ser dicho y a qué precio. "Modernismo" es, en este sentido, ese escepticismo más profundo acerca de la posibilidad de representar algo –o sea, en última instancia, la

posibilidad misma de decir algo–, que frente al hecho palpable de que a veces las cosas llegan a ser dichas o representadas, da lugar a una curiosa exploración de las estructuras y de las condiciones previas, el fraude electoral, las estafas, las manipulaciones por anticipado y la gambeta tropológica que, en principio, permitieron esa representación; sin excluir una desapasionada evaluación de lo que tuvo que abandonarse *en route*, lo que quedó sin decir, falseado o tergiversado.

De todos modos, para el modernismo el referente todavía sobrevive, si bien de una manera problemática; de este modo las posibilidades del sujeto hablante (o sus imposibilidades estructurales) pueden también ponerse en escena en función de la estructura del objeto. En el caso presente, consiste en una especie de "armonía preestablecida" entre el modernismo del propio Adorno y la aproximación que propongo. En otras palabras, teniendo en cuenta que Adorno es bien consciente de la naturaleza de la escritura filosófica como experimento lingüístico, como *Darstellung* e invención de una forma, resulta apropiado e interesante contemplar su obra de la misma manera. Pero entonces debo corregir, a su vez, esta formulación de la cuestión e insistir en que, aunque Adorno tiene por cierto un "estilo" (como todos los demás "maestros modernos", para quienes esta categoría es objetiva e histórica) y aunque a veces me refiero a ese estilo en cuanto tal, dudo de que la lectura que propongo pueda considerarse una lectura literaria en el sentido restringido o trivializado del término.

El modernismo de Adorno excluye la asimilación al libre juego aleatorio de la textualidad posmoderna, es decir, que una cierta noción de verdad está aún en juego en esas cuestiones verbales o formales. Como con el modernismo estético mismo, lo que se puede construir con el lenguaje tiene una cierta verdad en virtud de ese mismo forcejeo con el lenguaje, no sólo a partir del silencio en cuanto tal, sino a partir de las funestas propiedades de la forma de la proposición, los peligros de la tematización y de la reificación, y las inevitables (y metafísicas) ilusiones y distorsiones del requisito de empezar y terminar en determinados puntos,

y apelar a este o a aquel estándar convencional de argumentación o de evidencia. El mensaje más profundo de mi libro, en el nivel en el cual el mismo Adorno en su singularidad se vuelve indiscernible de la dialéctica, está vinculado a la celebración de la dialéctica en cuanto tal. Esto puede, al menos hoy en día, tener la ventaja de cierta novedad.

Así también puede tenerla el título de este libro, que simplemente presenta una expresión alemana de larga data *(der Spätmarxismus)* al lector de lengua inglesa. Lo encuentro útil sobre todo porque aclara lo que está implícito en lo que expresé antes: a saber, que el marxismo, como otros fenómenos culturales, varía según el contexto socioeconómico. No debería resultar en absoluto escandalosa la proposición de que el marxismo que necesitan los países del Tercer Mundo tendrá prioridades distintas del que apunta a un socialismo en retroceso, y ni qué hablar del que se dirige a los países "adelantados" del capitalismo multinacional. Incluso este último es, por supuesto, sumamente "irregular" y "asincrónico", y otras clases de marxismo tienen una relevancia vital en relación con él. Pero en este libro nos ocupamos de la especial importancia del marxismo de Adorno y de su capacidad única dentro de nuestra igualmente única tercera o "tardía" etapa del capitalismo. La palabra no significa nada más dramático que esto: todavía, ¡más vale tarde que nunca!

Killingsworth, Connecticut, agosto de 1989

posibilidad misma de decir algo–, que frente al hecho palpable de que a veces las cosas llegan a ser dichas o representadas, da lugar a una curiosa exploración de las estructuras y de las condiciones previas, el fraude electoral, las estafas, las manipulaciones por anticipado y la gambeta tropológica que, en principio, permitieron esa representación; sin excluir una desapasionada evaluación de lo que tuvo que abandonarse *en route*, lo que quedó sin decir, falseado o tergiversado.

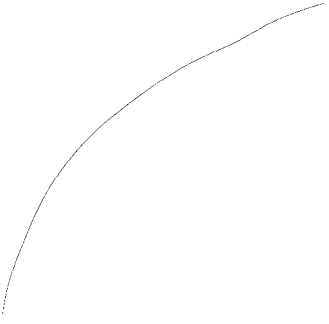
De todos modos, para el modernismo el referente todavía sobrevive, si bien de una manera problemática; de este modo las posibilidades del sujeto hablante (o sus imposibilidades estructurales) pueden también ponerse en escena en función de la estructura del objeto. En el caso presente, consiste en una especie de "armonía preestablecida" entre el modernismo del propio Adorno y la aproximación que propongo. En otras palabras, teniendo en cuenta que Adorno es bien consciente de la naturaleza de la escritura filosófica como experimento lingüístico, como *Darstellung* e invención de una forma, resulta apropiado e interesante contemplar su obra de la misma manera. Pero entonces debo corregir, a su vez, esta formulación de la cuestión e insistir en que, aunque Adorno tiene por cierto un "estilo" (como todos los demás "maestros modernos", para quienes esta categoría es objetiva e histórica) y aunque a veces me refiero a ese estilo en cuanto tal, dudo de que la lectura que propongo pueda considerarse una lectura literaria en el sentido restringido o trivializado del término.

El modernismo de Adorno excluye la asimilación al libre juego aleatorio de la textualidad posmoderna, es decir, que una cierta noción de verdad está aún en juego en esas cuestiones verbales o formales. Como con el modernismo estético mismo, lo que se puede construir con el lenguaje tiene una cierta verdad en virtud de ese mismo forcejeo con el lenguaje, no sólo a partir del silencio en cuanto tal, sino a partir de las funestas propiedades de la forma de la proposición, los peligros de la tematización y de la reificación, y las inevitables (y metafísicas) ilusiones y distorsiones del requisito de empezar y terminar en determinados puntos,

y apelar a este o a aquel estándar convencional de argumentación o de evidencia. El mensaje más profundo de mi libro, en el nivel en el cual el mismo Adorno en su singularidad se vuelve indiscernible de la dialéctica, está vinculado a la celebración de la dialéctica en cuanto tal. Esto puede, al menos hoy en día, tener la ventaja de cierta novedad.

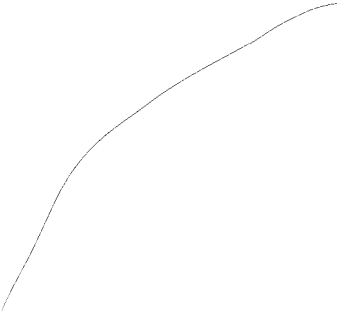
Así también puede tenerla el título de este libro, que simplemente presenta una expresión alemana de larga data *(der Spätmarxismus)* al lector de lengua inglesa. Lo encuentro útil sobre todo porque aclara lo que está implícito en lo que expresé antes: a saber, que el marxismo, como otros fenómenos culturales, varía según el contexto socioeconómico. No debería resultar en absoluto escandalosa la proposición de que el marxismo que necesitan los países del Tercer Mundo tendrá prioridades distintas del que apunta a un socialismo en retroceso, y ni qué hablar del que se dirige a los países "adelantados" del capitalismo multinacional. Incluso este último es, por supuesto, sumamente "irregular" y "asincrónico", y otras clases de marxismo tienen una relevancia vital en relación con él. Pero en este libro nos ocupamos de la especial importancia del marxismo de Adorno y de su capacidad única dentro de nuestra igualmente única tercera o "tardía" etapa del capitalismo. La palabra no significa nada más dramático que esto: todavía, ¡más vale tarde que nunca!

Killingsworth, Connecticut, agosto de 1989



PRIMERA PARTE

LOS FUNESTOS HECHIZOS DEL CONCEPTO



I. IDENTIDAD Y ANTI-IDENTIDAD

DE LAS DOS LECTURAS que tergiversan la comprensión de Adorno, una como posmarxista y otra como posmoderno, nos ocuparemos de la segunda hacia el final de este libro. La idea de su posmarxismo, sin embargo, continúa sustentándose en el malentendido de uno de los *leitmotiv* básicos de Adorno, el de la "no identidad", del cual, tematizado, reificado y convertido en cierto tipo de programa filosófico, se han extraído, sin justificación alguna, toda clase de conclusiones, como lo mostraremos a continuación.

Sin embargo, Adorno es el filósofo de la identidad en un sentido muy particular. Tanto su *Dialéctica del Iluminismo* como su *Dialéctica negativa* empiezan ocupándose de la identidad: esta palabra puede subsumir por entero el "concepto" y el "sistema" tanto como "iluminismo" o "ciencia". Escribir una filosofía de la identidad, de todos modos, no significa celebrarla o presentarse como su ideólogo: lo que se ha considerado a menudo como la "crítica de la Razón" de la Escuela de Frankfurt consiste de hecho en una exploración sistemática de una estandarización del mundo impuesta por entero tanto por el sistema económico como por la "ciencia occidental". Debemos aproximarnos a *Dialéctica negativa* a través de esta fundamental premisa conceptual, en la que radica la absoluta y contradictoria situación de la filosofía misma, como también a través de las distintas polémicas y escaramuzas locales que se presentan en los diferentes capítulos de este libro. Pero ya antes, por cierto, *Dialéctica del Iluminismo* selló la fortuna de este concepto al volverlo accesible en la forma de una mediación, y, sobre todo, por ser el que incluía materiales "existenciales" de la vida cotidiana, junto con aquellos en los cuales la forma de la identidad está impresa a las mil maravillas en la cultura de masas. Como corresponde en un trabajo deliberadamente discontinuo,

nos ocuparemos de *Dialéctica del Iluminismo* de una manera episódica a lo largo de este libro, volviendo más adelante a su concepción de la cultura, su diagnóstico del antisemitismo y su visión de la historia natural.

Aquí, sin embargo, en el umbral de un análisis filosófico de la identidad, resulta adecuado insistir en el aspecto en que aparece y circula en la vida cotidiana, es decir, como la repetición en cuanto tal, como el retorno de la mismidad una y otra vez, con toda su desolación psicológica y su tedio: es decir, la neurosis. En esa restringida apropiación que hace Adorno de un concepto freudiano (y que en algunos contextos parece burda y anticuada, mientras que en otros casos abre nuevas capas y niveles de análisis), la neurosis es simplemente el aburrido cautiverio del individuo encerrado en sí mismo, paralizado por su terror a lo nuevo y a lo inesperado, y cargando con su mismidad vaya adonde vaya, para conservar la certeza de sentir que, cuando extienda su brazo, nunca encontrará nada que no conozca de antemano. Expresarlo de esta manera es empezar a preguntarse, y no sólo en un terreno psicológico, qué sería necesario para tener la fuerza para soportar lo nuevo, para estar "abierto" a ello, y más aun: qué podría ser eso nuevo, cómo podría llegar a ser y cómo podría uno conceptualizar e imaginar lo que por definición todavía no puede ser imaginado o previsto, y que carece de equivalentes en nuestra experiencia habitual.

En este punto, emerge con lentitud la contraimagen o –un espejismo del individuo neurótico encerrado completamente en su propia "identidad"– la visión, imposible de representar, del incesante flujo de lo absolutamente nuevo, de lo no repetitivo, la gran corriente que nunca pasa dos veces y que Deleuze denomina el "flujo" del cambio perpetuo, en el que ni el sujeto ni el objeto pueden ser imaginados todavía, sólo el pavor y el agotamiento de la diferencia radical sin indicadores ni rótulos, sin un momento de descanso, sin siquiera esos pliegues espaciales en los cuales, como el toro en su *querencia*,* podríamos retirarnos para lamer nuestras

* En español en el original. [N. de la T.]

heridas y disfrutar de unos instantes de paz. Abandonar nuestras defensas y entregarnos de una manera total a esa corriente aterradora de lo no-idéntico es, por supuesto, una de las grandes fantasías éticas del posmodernismo y el retrato mismo del "héroe esquizofrénico": por qué el espacio social posmoderno –el más estandarizado de todas las "sociedades administradas", del cual han sido exorcizados con el mayor de los éxitos el Otro y la otredad– es imaginado como el flujo primordial de la diferencia esquizofrénica constituye otro interrogante que desconcierta, y que sólo puede responderse en el terreno de la sociología: una palabra que uso como un comodín hasta que podamos remplazarla con la mucho más completa concepción de la dialéctica que Adorno pone a nuestra disposición.

Estos dos atisbos pavorosos y absolutizadores de un individuo cerrado y de un flujo primordial son útiles para captar la *función* de las formaciones de compromiso, que de diversas maneras han aparecido a lo largo de la historia de la humanidad, con sus formas cotidianas más familiares: la vulgar "identidad psíquica", por ejemplo, que filtra lo suficiente lo radicalmente nuevo, de manera tal de permitir que lo que queda resulte tolerable a la experiencia, mientras nos tranquiliza asegurándonos de una manera incesante que en verdad todavía tenemos una identidad que perdura a lo largo del tiempo, que mi conciencia personal es todavía "la misma" a través de las inesperadas peripecias de mi aventura biográfica, y que cada nuevo amanecer todavía nos revela un mundo y una cantidad de objetos que, aunque hayan cambiado de lugar, conservan sus viejos nombres y permanecen de alguna manera siempre familiares, si bien distantes. El ego constituye así, en el sentido amplio de la identidad personal, un mecanismo de defensa, pero también un arma, un instrumento para la praxis y para la supervivencia.

Adorno incluye una antropología y una psicología social solamente de un modo marginal. Abre esos niveles y el del sujeto psíquico mismo a otras formas de conceptualización, como lo veremos enseguida. De todos modos, vale la pena detenerse aquí para

describir la situación con la que debe confrontarse el pensamiento mismo en los términos de las consideraciones precedentes, una situación o un dilema que no sólo es de interés en relación con cierto ideal filosófico en la práctica de Adorno, sino también con el valor que tienen para él ciertas peculiares restricciones estéticas.

Si el concepto es captado como "lo mismo", como lo que hace a las cosas las mismas y también inscribe una mismidad –un retorno de entidades reconocibles– en la psique, entonces el pensamiento, al menos a cierta altura de su historia, tiene que luchar para socavar esa lógica de la recurrencia y de la mismidad y abrirse paso hacia todo lo que la mismidad excluye: lo expreso de esta manera a fin de poder describir esto último, lo "no idéntico", en términos de otredad y de novedad más que en los términos convencionales de lo real o del referente, que reconvertiría todo el asunto en un dualismo: siendo el concepto para Adorno tan real como cualquier otra cosa. Pero debemos llegar a esta experiencia de lo nuevo y de lo otro a través de la conceptualización: esa operación en Adorno, que es la que más se aproxima a la crítica de Habermas a las filosofías irracionales, ataca diversos intuicionismos (Bergson, Husserl e incluso Heidegger, en cierto sentido), que son estigmatizados por su tendencia a abandonar la conceptualización como tal e intentar un contacto más inmediato y directo con lo "real". ¿Es posible hacer algo con el concepto, que tendenciosamente nos encierra en la mismidad, para usarlo como una vía de acceso a la diferencia y a lo nuevo? "El pensamiento no necesita atenerse exclusivamente a su propia legalidad, sino que puede pensar contra sí mismo sin renunciar a la propia identidad. Si fuera posible una definición de la dialéctica, podría ser ésta" (*DN*, 144/141 [144]).

Por lo tanto, no es el caso de echar por la borda las categorías filosóficas heredadas, que continúan inspirando la vida cotidiana bajo el disfraz de un realismo del sentido común; desechar la inmediatez de la intuición, la invención de nuevos conceptos utópicos y de neologismos tampoco ofrece escape alguno de la "jaula de hierro" del concepto y de sus identidades. La manera en que el

concepto puede ser usado contra sí mismo es un tema complicado que trataremos de abordar más adelante.

Por el momento, el otro aspecto de lo que reprime el concepto –lo Nuevo– nos recuerda que esta situación, este dilema, hasta cierto punto también constituye una cuestión estética, y, en particular, en el terreno de lo que se denomina modernismo, tiene equivalentes estéticos y artísticos específicos, que consideraremos extensamente más adelante. A esta altura, resulta más conveniente subrayar la importancia del interés de Adorno en una estructura estética y lingüística en cierto modo más tradicional, la épica, acerca de la cual no se ha tenido lo bastante en cuenta que también tiene una teoría, que puede deducirse de varios pasajes de su obra; de una manera implícita, en su comentario a la *Odisea* en *Dialéctica del Iluminismo*, que presenta el surgimiento de la narrativa y del lenguaje épicos a partir de la perenne mismidad del mito, y de una manera explícita, en dos ensayos cruciales en sus *Noten zur Literatur* [*Notas sobre literatura*], "La ingenuidad épica" y el extenso "Parataxis", sobre Hölderlin (que no está consagrado exclusivamente al obligado ataque a la famosa exégesis heideggeriana del poeta).

Adorno parece no haber conocido el influyente análisis de Erich Auerbach de la épica en los términos de esta misma categoría de parataxis (sino como parte de un dualismo inestable entre el tiempo aditivo de la épica –y... y... y... – y la temporalidad lineal y causal más periódica y sintáctica que denomina "hipotaxis", usando el Antiguo Testamento como una forma fuerte y un modelo que constituye la contrapartida del homérico).[1] Ambos intérpretes comparten, obviamente, la visión tradicional de la *stasis* del tiempo épico –su "serenidad" como una serie de momentos

[1] Sabine Wilke astutamente señala la fundamental ambigüedad estructural en la parataxis en cuanto tal, en "Kritische und Ideologische Momente der Parataxis: Eine Lekture von Adorno, Heidegger und Hölderlin", en *Modern Language Notes*, 102 (3), abril de 1982, pp. 627-647, especialmente p. 646. Adviértanse las consideraciones afines de Empson acerca de la parataxis clásica –"el *pero* homérico donde uno espera un *y*"– en *Some Versions of Pastoral*, Nueva York, 1960, p. 136.

describir la situación con la que debe confrontarse el pensamiento mismo en los términos de las consideraciones precedentes, una situación o un dilema que no sólo es de interés en relación con cierto ideal filosófico en la práctica de Adorno, sino también con el valor que tienen para él ciertas peculiares restricciones estéticas.

Si el concepto es captado como "lo mismo", como lo que hace a las cosas las mismas y también inscribe una mismidad –un retorno de entidades reconocibles– en la psique, entonces el pensamiento, al menos a cierta altura de su historia, tiene que luchar para socavar esa lógica de la recurrencia y de la mismidad y abrirse paso hacia todo lo que la mismidad excluye: lo expreso de esta manera a fin de poder describir esto último, lo "no idéntico", en términos de otredad y de novedad más que en los términos convencionales de lo real o del referente, que reconvertiría todo el asunto en un dualismo: siendo el concepto para Adorno tan real como cualquier otra cosa. Pero debemos llegar a esta experiencia de lo nuevo y de lo otro a través de la conceptualización: esa operación en Adorno, que es la que más se aproxima a la crítica de Habermas a las filosofías irracionales, ataca diversos intuicionismos (Bergson, Husserl e incluso Heidegger, en cierto sentido), que son estigmatizados por su tendencia a abandonar la conceptualización como tal e intentar un contacto más inmediato y directo con lo "real". ¿Es posible hacer algo con el concepto, que tendenciosamente nos encierra en la mismidad, para usarlo como una vía de acceso a la diferencia y a lo nuevo? "El pensamiento no necesita atenerse exclusivamente a su propia legalidad, sino que puede pensar contra sí mismo sin renunciar a la propia identidad. Si fuera posible una definición de la dialéctica, podría ser ésta" (*DN*, 144/141 [144]).

Por lo tanto, no es el caso de echar por la borda las categorías filosóficas heredadas, que continúan inspirando la vida cotidiana bajo el disfraz de un realismo del sentido común; desechar la inmediatez de la intuición, la invención de nuevos conceptos utópicos y de neologismos tampoco ofrece escape alguno de la "jaula de hierro" del concepto y de sus identidades. La manera en que el

concepto puede ser usado contra sí mismo es un tema complicado que trataremos de abordar más adelante.

Por el momento, el otro aspecto de lo que reprime el concepto –lo Nuevo– nos recuerda que esta situación, este dilema, hasta cierto punto también constituye una cuestión estética, y, en particular, en el terreno de lo que se denomina modernismo, tiene equivalentes estéticos y artísticos específicos, que consideraremos extensamente más adelante. A esta altura, resulta más conveniente subrayar la importancia del interés de Adorno en una estructura estética y lingüística en cierto modo más tradicional, la épica, acerca de la cual no se ha tenido lo bastante en cuenta que también tiene una teoría, que puede deducirse de varios pasajes de su obra; de una manera implícita, en su comentario a la *Odisea* en *Dialéctica del Iluminismo*, que presenta el surgimiento de la narrativa y del lenguaje épicos a partir de la perenne mismidad del mito, y de una manera explícita, en dos ensayos cruciales en sus *Noten zur Literatur* [*Notas sobre literatura*], "La ingenuidad épica" y el extenso "Parataxis", sobre Hölderlin (que no está consagrado exclusivamente al obligado ataque a la famosa exégesis heideggeriana del poeta).

Adorno parece no haber conocido el influyente análisis de Erich Auerbach de la épica en los términos de esta misma categoría de parataxis (sino como parte de un dualismo inestable entre el tiempo aditivo de la épica –y... y... y... – y la temporalidad lineal y causal más periódica y sintáctica que denomina "hipotaxis", usando el Antiguo Testamento como una forma fuerte y un modelo que constituye la contrapartida del homérico).[1] Ambos intérpretes comparten, obviamente, la visión tradicional de la *stasis* del tiempo épico –su "serenidad" como una serie de momentos

[1] Sabine Wilke astutamente señala la fundamental ambigüedad estructural en la parataxis en cuanto tal, en "Kritische und Ideologische Momente der Parataxis: Eine Lekture von Adorno, Heidegger und Hölderlin", en *Modern Language Notes*, 102 (3), abril de 1982, pp. 627-647, especialmente p. 646. Adviértanse las consideraciones afines de Empson acerca de la parataxis clásica –"el *pero* homérico donde uno espera un y" – en *Some Versions of Pastoral*, Nueva York, 1960, p. 136.

aislados y frases "centradas" que tienen algo de la inmovilidad hipnótica de un cuadro–. Pero mientras Auerbach supone que estas frases épicas simplemente se siguen las unas a las otras con la regularidad de una corriente paratáctica, no nos sorprende descubrir que Adorno plantea el problema en los términos que vimos con anterioridad, es decir, en relación con la generación de una instancia nueva, del cambio temporal a partir de la repetición y de la mismidad épicas. La atención se centra en el sincategorema y en la partícula, conectores que se vinculan entre sí como un sistema solar, unidos en una secuencia mayor o pasaje de tiempo textual, y en los ecos anafóricos y repeticiones que van entretejiendo con desesperación las frases aisladas en una temporalidad más abarcadora.

Lo que Adorno descubre, sin embargo, no es la serena lógica de los conectores –los "y"– sino más bien la violencia en la vinculación de las frases y la ilogicidad épica del sentido de palabras que en otros casos son meramente funcionales: "pero", "sin embargo", "entretanto", el *nämlich* de Hölderlin; un sentido que, al negar la continuidad al mismo tiempo que la determina, pone en primer plano la peculiaridad de la operación épica misma y presenta la "parataxis" como una deliberada inscripción de lo nuevo y de una ruptura dentro de la reproducción fija de la mismidad y de la repetición a menudo asociada con la épica, pero en realidad profundamente característica del mundo mítico que la épica parece cancelar y trascender. Hay una manera en la cual esta peculiar sintaxis clásica puede constituir un emblema de la práctica filosófica de Adorno, de un modo tan pleno como sus más obvias creaciones y soluciones formales en la sintaxis moderna. En particular, la forma notable en que la muerte se inscribe en la serena imperturbabilidad del lenguaje homérico –la espeluznante ejecución de las esclavas, con cuyo comentario se cierra el capítulo sobre la *Odisea* en *Dialéctica del Iluminismo*– sugiere interesantes paralelos con algunos de los objetivos últimos de *Dialéctica negativa*.

Ahora debemos, "sin embargo", volver al tema del concepto, y en particular a la significación múltiple y en rotación del tér-

mino "identidad" tal como hace uso de él Adorno. Esta polisemia funcional tiene paralelos históricos y filosóficos previos:

> A lo largo de la historia de la filosofía moderna, la palabra "identidad" se mantuvo equívoca. Por de pronto designaba la unidad de la conciencia personal: la permanencia de un yo idéntico en todas sus experiencias. A esto se refería en Kant el "yo pienso, que debe poder acompañar todas mis representaciones [*Vorstellungen*]". La identidad era además regular o nómicamente [*gesetzlich*] común a todos los seres racionales, el pensamiento como universalidad lógica; y también la unidad de todo objeto mental consigo mismo, el simple A = A. Por último, gnoseológicamente, la coincidencia de sujeto y objeto por mediados que estén. Los dos primeros significados no fueron en absoluto separados estrictamente, ni siquiera por Kant. La culpa no la tiene un empleo laxo del lenguaje, sino que la identidad señala el punto de indiferencia entre los factores psicológico y lógico del Idealismo (*DN*, 145, nota/142, nota [145]).

Las considerables transformaciones en el significado del concepto ya son designadas aquí como niveles, es decir, como el espacio gnoseológico de las disciplinas emergentes y de los códigos especializados (de modo que quizás no es irresponsable adoptar el término *gesetzlich* –literalmente, "legal", y que figura aquí en relación con las legalidades y las uniformidades conceptuales de la Razón misma– como un indicio y una prefiguración de la emergencia de un nivel estrictamente jurídico o legal –la identidad de la persona *jurídica*–, algo que Adorno mismo rara vez desarrolla, pero en lo que muchos de nosotros hoy en día tenemos un profundo interés). Tampoco nos ocupamos aquí del nivel fundamental –el económico–, pero éste aparecerá en su correspondiente tiempo y lugar.

En todo caso, pasamos ahora del nivel psíquico de la identidad, la unidad del sujeto, al lógico propiamente dicho, en el cual por primera vez se vuelve evidente el espacio central que ocupa el

despliegue que hace Adorno de la identidad y de la no identidad: es decir, del *concepto* (*Begriff*, más que *Idee*, "idea", que tiene un significado muy distinto en Hegel y también en el gran prólogo "Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento" a *El origen del drama barroco alemán*, de Walter Benjamin, un texto de suma importancia para Adorno, tanto en sus primeros años filosóficos como después en su *Dialéctica negativa*, a la que pronto nos referiremos).

En el marco filosófico, por lo tanto, el *concepto* es la forma fuerte de la identidad, que subsume una gran variedad de objetos diferentes realmente existentes bajo el mismo término o pensamiento (los objetos son diferentes por definición, ya que todos existen de manera separada). La primacía del concepto implica, entonces, un momento histórico en el cual los universales aparecen y las abstracciones son arrancadas del flujo primordial de meros nombres que parecería caracterizar el pensamiento preconceptual: sin embargo, cuando pensamos en el análisis de Lévi-Strauss de esta forma de pensamiento como ciencia perceptual o cualitativa (*pensée sauvage*) y también en la interpretación de Adorno de la dinámica del iluminismo, un proceso que para él no tiene un comienzo, entonces empezaría a parecer que funcionalmente la primacía del concepto (en la filosofía occidental) después de todo no es tan diferente de la formulación de nombres mágicos, desde el momento en que ambas son formas de "iluminismo", en el sentido de que aseguran un dominio sobre la naturaleza y organizan la "floreciente y vibrante confusión" del estado natural en numerosas grillas abstractas.

Entretanto, el concepto –cualquier concepto– afirma y refuerza la convicción de que corresponde a la cosa, a su objeto: cómo se concibe esa relación abarca una gran variedad de fantasías gnoseológicas, desde la idea de que representa una verdad interior a la cosa hasta el sentimiento de que de alguna manera es "como" la cosa. Por cierto, son raros quienes, como el personaje de Dickens, celebran la capacidad del filósofo de producir conceptos completamente diferentes a la cosa misma: "Si fueras

a mostrarle a ese sujeto la boya del Nore [...] y preguntarle qué opina de ella, Wal'r, te daría una opinión que se parecería tanto a la boya como los botones de tu tío". Es cierto que Althusser, cuya gnoseología era en este sentido drásticamente no identitaria, insistía de manera incesante en que "el concepto azúcar no tiene un sabor dulce", pero el impacto terapéutico de este recordatorio no puede durar mucho, y mi pálpito es que cualquiera que trate de conceptualizar la cualidad de dulce en última instancia terminará persuadiéndose de que la mente triunfante se las ingenia para incorporar la dulzura dentro de sí misma como parte de su pensamiento.

El fracaso no es sólo el resultado de la debilidad de la mente, o de su adhesión a una ideología filosófica o gnoseología pasada de moda: está, por el contrario, inscrito en el concepto mismo, cuya entera dinámica parece el intento de asegurar y de perpetuar el sentimiento de que reúne sujeto y objeto, y de que representa esa unidad. Adorno, quien todavía utiliza la jerga de la ideología y de la falsa conciencia, a veces llega muy lejos, hasta sugerir que esta ilusión primaria de identidad del concepto con la cosa es la forma fuerte de la ideología misma y nos brinda su definición:

> Ideología de ningún modo equivale siempre a la filosofía expresamente idealista. Se encuentra ya en la substracción [*Substruktion*] de algo primero, o primordial, con indiferencia de su contenido, y en la identidad implícita de concepto y cosa, que justifica el mundo incluso cuando se enseña en principio la dependencia de la conciencia con respecto al ser (*DN*, 50/40 [47]).

Volveremos a la cuestión de ese "algo primero" más adelante, en el marco de la perspectiva de Adorno de la forma de escritura filosófica o *Darstellung*. Lo que sí podemos agregar ahora a las observaciones que acabamos de citar es sólo una vuelta de tuerca suplementaria en relación con que la identificación del concepto con la cosa también tiene como resultado, de una manera implícita (pero a menudo también explícita), que creamos que el con-

cepto es una cosa, y que vivamos entre nuestros conceptos como si fueran cosas del mundo real. El término que exige ser pronunciado a esta altura es evidentemente la palabra "reificación", y me parece que el *leitmotiv* de Adorno de la identidad puede considerarse su propia variante del ya tradicional aparato de las críticas a la reificación (de Marx en adelante): esto me parece demostrable pero también paradójico a la luz de sus no poco frecuentes denuncias del marxismo vulgar o esquemático en general y de la teoría de la reificación en particular. De todos modos, esos pasajes parecen implicar dos clases de preocupación, una por la forma y otra por el contenido, por así decirlo. El materialismo de Adorno, que de una manera específica crea un lugar para la vida entre objetos y cosas, detecta una especie de espiritualismo moralizante en la utilización del eslogan de la reificación como un reproche –¡como si fuera deseable despojarse de todo mobiliario material!–. La tendencia a la reificación, en particular en el arte moderno, se afirma como una necesidad y se evalúa de una manera positiva. Pero esto se convierte en algo un poco más complicado que una vuelta del revés al reproche de Marx de que Hegel confundió alienación con objetificación, desde el momento en que la perspectiva de Adorno historiza el problema e incluye la reificación en cuanto tal (como un efecto intensificado de la producción de mercancías), incluso dentro de la objetificación no alienada en la actualidad.

Sin embargo, formalmente, el problema que presenta el término "reificación" es de otro tipo y gira en torno, como lo veremos más adelante con más detalle, a la indeseada "tematización" de un único motivo o explicación, no importa cuán específicamente válido. Esto se transforma luego en una "teoría" ideológica o incluso antropológica de peso por derecho propio, en cuyo punto extremo la forma contradice al contenido en virtud de que, en primer lugar, transmite un mensaje autónomo. En pocas palabras, la objeción de Adorno parece, con frecuencia, ser aquella (pertinente) de que el concepto de reificación está él mismo reificado, o es al menos fácilmente reificable. De un modo caracterís-

tico, pues, Adorno critica la "reificación" en nombre del momento de verdad de la teoría de la reificación.

Sin embargo, en relación con la identidad misma, en tanto caracterizada funcionalmente en términos de dominación y de represión, una descripción alternativa y complementaria surge negativamente, en la dirección de lo que la identidad excluye. Incluso la dialéctica clásica (que todavía está organizada en torno a la identidad) "tendrá, sin duda, que pagar un tributo de amargo sacrificio en lo tocante a la variedad cualitativa de la experiencia" (*DN*, 18/6 [14]). El mismo Hegel está de acuerdo con la anterior tradición filosófica identitaria, en su indiferencia hacia "lo carente de concepto, lo particular y especial, eso que desde Platón fue despachado como perecedero y sin importancia [*unerheblich*], para serle colgada al fin por Hegel la etiqueta de 'existencia corrompida'" (*DN*, 20/8 [16]). La sugerencia de un cierto ascetismo en la conceptualidad, de una renuncia unida a cierto *ressentiment* por la renuncia misma, por cierto está presente aquí y resulta muy coherente con las actitudes de Adorno (no sólo hacia las funciones represivas de la identidad). En otra parte ridiculiza la aversión a la retórica de los filósofos tradicionales "que consideran pecaminoso el cuerpo del lenguaje" (*DN*, 66/56 [62]).

Aunque con suficiente claridad, como lo indica el trasfondo de un lenguaje del deseo y de la represión, este momento –en el que nos acercamos a la naturaleza de la identidad a través de una caracterización de la "no identidad"– revela esa zona del pensamiento de Adorno que está más cerca de muchas de las temáticas ahora familiares al postestructuralismo. Ya hemos evocado estratégicamente el "flujo" deleuziano: en este caso, la palabra "heterogeneidad" parece imponerse de un modo ineludible, y arrastrar tras de sí todo un bagaje ideológico que tiende a volver a asociar a Adorno con el posmodernismo y con el posmarxismo, una asociación que discutimos en la introducción a este volumen. Más adelante veremos aparecer una perspectiva diferente en relación con la concepción de Adorno de la otredad y de lo no idéntico, cuando analicemos su *Teoría estética*, donde, de una manera igualmente

inesperada, la temática de la naturaleza y de la belleza natural parece convertir a Adorno en un filósofo de la estética de un tipo mucho más tradicional, incluso más incompatible con la dialéctica y con el marxismo, que uno del tipo postestructuralista. Es cierto que destacar la manera en la cual la razón y el concepto filtran tendencialmente lo cualitativo (lo perceptual e incluso lo corporal) es un tema que agrada hoy en día, mientras que la represión de lo particular por lo general y de lo individual por lo universal parece hacernos volver de una manera decisiva a esas posiciones "antitotalitarias" y antiutópicas de las cuales debemos distinguir netamente la teoría de la "anti-identidad" de Adorno (el hecho de que implica una crítica histórica de la tendencia nominalista en el arte moderno tanto como un reconocimiento y una puesta en primer plano de la misma lo consideraremos más adelante, cuando analicemos su *Teoría estética).*

Una observación al pasar, al comienzo de *Dialéctica negativa,* deja en claro que estos temas deben considerarse, ante todo, dentro de otra tradición, la marxista. Esta frase crucial identifica "lo que no puede ser subsumido bajo la identidad" –es decir, todo lo que ha sido evocado con anterioridad bajo las nociones de diferencia y de heterogeneidad, la otredad, lo cualitativo, lo radicalmente nuevo, lo corporal– con "lo que en la terminología marxista se denomina *valor de uso*" (*DN*, 22/11 [19]; el énfasis me pertenece). Ésta es la clave decisiva, no sólo para la argumentación filosófica básica que subyace en la concepción de Adorno de la identidad y de la no identidad –*El capital*, vol. I, libro I, parte I– sino también con respecto a la identidad última de la "identidad" misma, que hemos visto que adopta las formas de una identidad psíquica y de la lógica y de la gnoseología antes de descansar (al menos de una manera provisoria) en el ámbito económico del intercambio y de la mercancía. La forma débil de la argumentación sólo supone una *homología* entre estos procesos (la abstracción económica está estructurada *como* una abstracción psíquica, la cual a su vez está estructurada *como* una abstracción o unidad filosófica); mientras que su forma fuerte rei-

vindica una prioridad de lo "económico", en el sentido de que considerar los bienes como uniformes y producir bienes uniformes representa una actividad funcional más compleja que la producción de pensamientos uniformes.

El clásico capítulo de Marx es, en efecto, una meditación acerca de los misterios de la identidad (que damos por sentada): ¿cómo es que, mientras el consumo (o "uso") de cualquier objeto específico es único, y constituye también un acontecimiento temporal único y sin comparación posible en nuestras vidas, podemos pensar en esas cosas como en "lo mismo"? La mismidad aquí no es sólo el concepto de la categoría de un objeto en particular (cosas diferentes como un bistec, autos, ropa blanca o libros), sino también, y sobre todo, la equivalencia de su *valor*, la posibilidad histórica de compararlos que hemos elaborado (un auto por tantas libras de carne), cuando en términos de la experiencia o del consumo –en otras palabras, del valor de uso– no son equivalentes y la especulación es incapaz de equiparar la experiencia de comer este bistec en particular con la experiencia de conducir en el campo. El valor de intercambio, entonces, la emergencia de un tercer término abstracto entre dos objetos no comparables (una abstracción que, por medio de la dialéctica histórica desarrollada por Marx en este capítulo, en última instancia toma la forma del dinero), constituye la forma primordial por la cual la identidad surge en la historia humana.

La "relación de intercambio" [*Tauschverhältnis*] es el otro gran *leitmotiv* que resuena a lo largo de toda la obra de Adorno, y es estrictamente "idéntico" al *leitmotiv* más filosófico denominado "identidad" que hemos esbozado aquí. La evocación filosófica y antropológica de la voluntad de dominio inherente al concepto idéntico deja paso a un sentimiento más intenso de las coacciones del sistema económico (la producción de mercancías, el dinero, la fuerza de trabajo) inherente, de una manera secreta, a todas las manifestaciones de la identidad misma; entretanto, esta infraestructura del concepto deja en claro por qué sus efectos (a veces también denominados "ideología", como lo vimos con anteriori-

dad) no pueden simplemente borrarse por medio de un pensamiento mejor, por nuevas formas de filosofar o por conceptos más adecuados (e incluso más utópicos). La historia ya piensa al sujeto pensante y se inscribe en formas a través de las cuales debe por fuerza pensar.

"La sociedad precede al sujeto" (*DN*, 132/126 [130]), las categorías del pensamiento son colectivas y sociales, la identidad no es una opción sino una fatalidad, la razón y sus categorías son una con el ascenso de la civilización o del capitalismo, y pueden apenas transformarse a menos que sea transformado este último. Pero Habermas se equivoca al afirmar que la crítica implacable de Adorno a la razón [*Verstand* más que *Vernunft*] lo coloca al borde del irracionalismo y no le deja ningún recurso implícito más que el postestructuralista, ya familiar, de *l'acephale:* cortar la cabeza intolerable, hiperintelectual del otrora ser racional. Se manifiesta de este modo sólo porque no acepta la posibilidad o la realidad de un pensamiento nuevo, genuinamente dialéctico, que pueda ofrecer una solución diferente en una situación en la cual los límites y los fracasos –de hecho, los efectos destructivos– de la no-dialéctica razón "occidental" son bien conocidos.

II. LA DIALÉCTICA Y LO EXTRÍNSECO

EN ÚLTIMA INSTANCIA, entonces, todo depende de que podamos imaginar esa forma de pensar o de filosofar alternativa y radicalmente distinta, dejando de lado la pretensión de practicarla nosotros mismos. El pensamiento dialéctico a menudo ha sido descrito como reflexividad, autoconciencia, "pensamiento a la segunda potencia", el distanciamiento de los procedimientos del pensamiento ordinario "de modo de dilatar su propia atención para incluirlos también en su conciencia".[1] Es una forma de expresarlo, pero su efectividad depende mucho de la originalidad de esta retórica de la autoconciencia, que, en una época en la que la "conciencia" misma ha quedado en entredicho como concepto y como categoría, ha cesado aparentemente de trasmitir gran cosa. La reflexividad (si se prefiere) es parte del bagaje de un pensamiento modernista que ya no cuenta con mucha autoridad en la era posmoderna.

Dialéctica negativa nos ofrece otra manera de caracterizar el proceso dialéctico (ya purgado del idealismo hegeliano, al menos en lo que a Adorno se refiere). Se nos pide ahora (pero las imágenes son mías) pensar el otro lado, el afuera, la cara externa del concepto que, como la de la luna, nunca nos resulte directamente visible o accesible: aunque debemos recordar muy atentamente y tener en cuenta esa otra cara en nuestra noción del concepto mientras nos atenemos a él a la manera antigua y continuamos usándolo y pensándolo. Si la noción de "inconsciente" parece imponerse de vez en cuando, deberíamos resistirla como solución filosófica final y considerarla como una especie de símbolo, una

[1] Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, 1971, p. 307.

imagen entre otras muchas que también intenta asignarle a la mente pensante una dimensión de radical otredad que, al menos según la lectura de Freud hecha por Lacan y por Lévi-Strauss, siempre nos elude desde el punto de vista estructural y permanece siempre fuera de nuestro alcance. Como el astrónomo (la comparación es ahora de Lévi-Strauss),[2] podemos considerar la presencia allí afuera de ese gran cuerpo invisible o fuente gravitacional, que nunca llegará a ser parte de nuestra experiencia aunque podamos usar su hipótesis para censurar y desacreditar terapéuticamente el pensamiento consciente no mediado.

Pero esta forma de expresarlo da lugar a una manera engañosa de caracterizar a Adorno: la Escuela de Frankfurt fue precursora en la utilización de Freud y de las categorías de este último como un tipo de psicología social suplementaria (la represión y el sujeto dañado como índices y resultados del proceso de intercambio y de la dinámica del capitalismo), pero nunca convirtiéndolas en un concepto organizador central.[3]

Para entender cómo puede imaginarse al pensamiento "pensar contra sí mismo", debemos volver al punto de partida del primer capítulo, donde me proponía refutar dos versiones estereotipadas (posmarxistas) de dos conceptos fundamentales en Adorno, el de identidad y el de totalidad. De la identidad advertimos que constituye, de hecho, la palabra de Adorno para el concepto marxista de relación de intercambio (un término que él también utiliza con frecuencia): su logro fue, entonces, haber ge-

[2] Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, vol. I, Nueva York, 1963, pp. 341-378. [trad. esp.: *Antropología estructural*, Madrid, Siglo XXI, 2006].

[3] Quizás hemos enfatizado de una manera excesiva el "freudo-marxismo" de la Escuela de Frankfurt, que finalmente cuaja sólo en Marcuse. Los ataques a Freud en *Minima Moralia* son feroces (véase, por ejemplo, el fragmento número 136), si bien es cierto que aquí parece un pensador profundamente *estadounidense*, cuya "terapia" va acompañada de una obligatoria buena salud, dientes brillantes y una sonrisa inalterable. Esta valoración de Freud debería ir acompañada de la notable apreciación en "Sociology and Psychology", parte II, en *New Left Review*, núm. 47, 1968 (o *Gesammelte Werke*, vol. 8, parte I, Fráncfort, 1972, pp. 42-85).

neralizado poderosamente, con mucha más minuciosidad que ningún otro pensador de la tradición marxista o dialéctica, la resonancia y las implicaciones de la doctrina del valor de intercambio en el más alto nivel filosófico. Acerca de la totalidad, aclararemos ahora que Adorno no sólo no es un enemigo y un crítico de esta idea profusamente estigmatizada, sino que la presenta precisamente como la solución al problema de pensar con el concepto y en contra del concepto que planteamos en primer lugar. La operación fundamental por la cual el concepto puede ser conservado y desreificado al mismo tiempo (para usar una jerga diferente) implica su reinserción en una totalidad o sistema (un término que se desliza entre las nociones de un sistema filosófico y un sistema socioeconómico, que será significativo e incluso crucial, como lo veremos casi de inmediato). En cuanto a la totalidad, juega un papel estratégico al liberarnos del "hechizo" del concepto, como la siguiente caracterización preliminar (una argumentación en contra de Croce) ya lo indica: "Mientras la conciencia tenga que tender por su forma a la unidad, es decir, mientras mida lo que no le es idéntico con su pretensión de totalidad, lo distinto tendrá que aparecer divergente, disonante, negativo. Esto es lo que la dialéctica reprocha a la conciencia como una contradicción" (*DN*, 17/5 y 6 [14]).

Sin embargo, se sugiere en este párrafo que puede haber algo ilícito en la tendencia hacia la totalidad (la *Totalitätsintention* de Lukács), que expresa el idealismo y el imperialismo del concepto, que busca con voracidad llevar todo a su propio terreno de dominio y seguridad. Por cierto, encontramos algo de esto en Adorno, algo que tampoco le es extraño a otros pensadores que han sido estigmatizados como "totalitarios" por su insistencia en la importancia y la centralidad de la noción de totalidad. El malentendido surge si se saca la conclusión de que el énfasis filosófico en lo indispensable de esta categoría significa su celebración o, como una forma más fuerte de argumentación antiutópica, su implícita perpetuación como una realidad o como un referente fuera del ámbito filosófico. En ese caso, ninguna crítica, sátira o denuncia re-

presentacional hubiera sido posible, desde el momento en que sólo hubiera reconfirmado lo que pretendía estigmatizar.

El momento de verdad en este malentendido se vuelve más visible si nos atenemos a esa modulación más específicamente filosófica de la noción de totalidad que es la noción de un sistema filosófico, o del ideal de un pensamiento sistemático. *Dialéctica negativa* representa, por cierto, un repudio del ideal y de la práctica de los sistemas filosóficos (incluso del de Hegel): como ya lo hemos observado, parece exigir una práctica del pensamiento que en su límite más externo autorice la escritura de esas *performances* conceptuales provisorias, fragmentarias, que se autodestruyen, celebradas por la filosofía propiamente posmoderna.[4]

Sin embargo, ahora debemos afirmar lo contrario: a saber, que sin que importe cuán deseable resulte este libre juego filosófico posmoderno, no puede practicarse ahora; por más concebible e imaginable que se haya vuelto como estética filosófica (pero sería importante preguntarse cuáles son las condiciones históricas previas a la concepción de ese ideal y a la posibilidad de imaginarlo), la escritura asistemática hoy en día está condenada a permanecer dentro del "sistema". Podemos empezar a considerar esta paradoja volviendo a ciertos argumentos antiutópicos asociados con el así llamado posmarxismo: pues es cierto que al denunciar a los sistemas filosóficos, al proponer una dialéctica radicalmente asistemática, en su argumentación en contra del "sistema" mismo, Adorno conserva el concepto de sistema e incluso lo convierte, como blanco y objeto de su crítica, en el centro mismo de su propio pensamiento antisistemático. Éste es el sentido en que puede y debe afirmarse que él perpetúa la primacía del sistema

[4] Debe advertirse que esta valorización del ensayo como forma tiene distintas consecuencias en las ciencias sociales, en las que socava la creencia en los detalles empíricos exhaustivos (que representa su versión de una creencia en la representación) y la sustituye por el modelo provisorio o la hipótesis particular. El ensayo introduce en este caso una cuña entre la historia concreta y la sociología abstracta, y permite que cada una de estas tendencias corrija o desfamiliarice a la otra. Véanse las notas 19 y 20 en las "Conclusiones", p. 363.

como tal: sus intervenciones filosóficas y estéticas más poderosas son todas implacables advertencias –a veces en tonos casi weberianos o foucaultianos– que nos recuerdan nuestro cautiverio dentro del sistema, el olvido o la represión de lo que nos ata con más fuerza a él, de modos que son reminiscencias de las ilusiones de la identidad, de la que es, por supuesto, en cierta forma, prácticamente un sinónimo.

No obstante, la identidad se parece a un sistema ocluido, a una totalidad olvidada o reprimida, mientras continúa realizando de la manera más efectiva el trabajo de un sistema. Éste es el sentido en el cual la reintroducción consciente del sistema o de la totalidad representa una solución a la clausura de la identidad. No puede liberarnos de las ilusiones y de los espejismos de esta última, desde que el mero pensamiento no puede hacerlo, pero logra que, de pronto, los espejismos se vuelvan visibles y nos proporcionen una vislumbre del gran "hechizo" [*der Bann*] que captura e inmoviliza la vida moderna. (Esta imagen básicamente de cuento de hadas tiene una dinámica paradójica en el pensamiento contemporáneo, ya que es precisamente la iluminación y la *desacralización* del mundo –el *Entzauberung* de Weber–, que puede caracterizarse como el ámbito de toda una nueva fetichización: un término que Marx tomó explícitamente de la antropología del siglo XVIII.)[5]

El sistema es justamente esa cara externa del concepto, ese afuera que mencionamos antes, por siempre inaccesible para nosotros; aunque para entender de qué manera esto llega a ser así, debemos registrar experimentalmente las transformaciones internas o la polisemia dialéctica de esas dos nociones gemelas de sistema y de totalidad, con el mismo espíritu con que consideramos los niveles de referencia en relación con el concepto de identidad. Lo que parece el ideal del sistema filosófico queda, entonces, en una segunda instancia, desocultado como una exigencia

[5] Le Président de Brosses, *Du Culte des dieux fétiches*, París, 1760. Pero véase también la nota 5 del cap. XVI.

de la razón y de lo universal –de hecho, de la abstracción en cuanto tal: podría resultar conveniente registrar, por medio de la dialéctica de la forma y del contenido, sus operaciones sistematizadoras dentro del concepto–. La presencia in-formadora del sistema, incluso dentro del "concepto" más aislado e independiente, puede detectarse en su forma, que sigue siendo abstracta y universal, sea cual fuere su contenido en particular. Pero esto ilumina la imagen que propusimos de la otra "cara" o "afuera" del concepto, ya que no podemos pensar la forma y el contenido de un determinado concepto de una manera simultánea o de la misma manera: la atención a la forma de un pensamiento parece, al mismo tiempo, en una especie de *Gestalt* de la percepción, desacreditar el contenido del pensamiento, es decir, su significado o referencia oficiales, para clasificarlo, de manera que corresponda al nivel de un ejemplo opcional y su "creencia" inherente se evapore o se vuelva ficticia.

Pensar el concepto de la manera habitual significa "creer" en él y ocuparse de su contenido, de tal modo que la percepción de su forma se vuelva un estorbo trivial y una interrupción inoportuna. Lo que hay que inventar, por lo tanto –y lo que, a mi parecer, propone la dialéctica de Adorno–, es una nueva clase de pensamiento estereoscópico en el cual el conocimiento se siga pensando filosóficamente y sea cobrado a su valor nominal, mientras en algún lugar de la mente reine un clima intelectual de un tipo muy diferente, un conjunto de términos y de categorías más inclementes y sociológicas, en el cual la forma de ese concepto sea advertida y registrada simbólicamente, y donde la existencia del sistema bancario y financiero que de ese modo se presupone se tome en cuenta de alguna manera.

Como lo hemos visto en nuestras consideraciones acerca de la identidad, la abstracción misma –que incluye en gran medida su más sofisticado equivalente filosófico en la lógica y en la forma de los universales– se revela, en otro nivel, en armonía con la lógica de la equivalencia y del intercambio, es decir, con la lógica del capital. La relación de intercambio, la forma de valor abstracto en

que se concibe en primer término la identidad, no puede existir como un acontecimiento puntual, como una cuestión ocasional o un acto aislado, opcional o aleatorio: está en armonía con el sistema mismo de intercambio, de manera que, a esta altura, el término filosófico "sistema" se ajusta al concepto de totalidad fundamentalmente social o socioeconómico (algo que Adorno denomina con frecuencia, en la terminología sociológica e incluso weberiana, sociedad burocrática o "administrada" [*die verwaltete Welt*], pero más a menudo y menos eufemísticamente, de una manera simple, "capitalismo tardío"). Esta última desocultación de la naturaleza de lo sistemático deja en claro por qué la "totalidad" sigue siendo un nombre indispensable para la dimensión infraestructural de la razón y del pensamiento abstracto en la actualidad; su otro nombre o apellido, por así decirlo:

> La mediación dialéctica de lo universal y lo particular no autoriza a una teoría que opte por lo particular para, por un exceso de celo, tratar lo universal como si fuera una pompa de jabón. La teoría se haría así incapaz de comprender tanto la funesta hegemonía de lo universal en lo establecido como la idea de una situación que, haciendo descubrir a los individuos su verdad [en concreto, *Besonderheit*, o sea, precisamente especificidad, particularidad, individualidad], despojaría a lo universal de su mala particularidad. Por otra parte, tampoco es posible imaginarse un sujeto trascendental sin sociedad, sin los particulares que integra para bien o para mal (*DN*, 199 y 200/199 y 200 [200]).

El lenguaje de Adorno, en este caso, puede inducir a error, pues los conceptos filosóficos que maneja en este pasaje (universalidad, particularidad) parecen estar todos en un mismo nivel, como si uno pudiera sencillamente pensarlos juntos en un "juicio sintético" con la inversión que se quiera de la jerarquía filosófica y lógica de sujeto y predicado. Pero el peso de su crítica a Hegel se encuentra precisamente en acusarlo de pensar la relación entre los dos polos desde la perspectiva de la universalidad: "La dialéctica

desarrolla la diferencia que dicta lo universal entre él y lo particular" (*DN*, 18/6 [14 y 15]). Esta distorsión es el resultado de la forma misma de universalización del lenguaje filosófico, que, al intentar designar de una manera desesperada lo distinto de lo universal, continúa utilizando una terminología abstracta y la forma misma del antagonismo lógico o dualismo para canalizar su protesta contra las operaciones de ese lenguaje y de esa forma lógica. Decir "particular" es reforzar lo "universal", sin importar lo que uno haga después con esas palabras.[6] Enfatizo este punto aquí no sólo para ilustrar la argumentación precedente de la distorsión colateral de la forma sistémica de su contenido, filosófica y universalizadora, sino también porque la advertencia de Adorno, a pesar de sí misma, tiende a oscurecer la radicalidad del doble criterio que él mismo practica y que empezamos a describir aquí.

Esto significa que la pureza en el pensamiento o la escritura filosóficos (acercándose ya Adorno a la postura postestructural de que ambos, en realidad, son la misma cosa), lo sin mezcla o "intrínseco", resulta tan imposible como indeseable: algo que asimismo vale para el concepto individual y también –paradójicamente para quienes piensan que Adorno en este terreno representa la quintaesencia del esteta– para la obra de arte. Lo que el concepto no puede decir, de alguna manera, a través de su imperfección, debe registrarse dentro de él (así como la obra de arte monádica de alguna manera debe "incluir" su exterioridad, su referente, so pena de caer en la frivolidad decorativa): de otro modo, la poderosa fuerza de la identidad lo dominaría sin limitaciones. Aquellos que no simpatizan con el pensamiento dialéctico en general, y con los textos de Adorno en particular, han visto funcionar esta impureza de una manera más vívida que sus partidarios: evocan controversias "dialécticas" interminables, eruditas e hipersutiles, seguidas por la inevitable caída en la interpretación marxista vul-

[6] Así, en su *Lógica*, Hegel "en vez de tratar del particular como tal habla exclusivamente de la particularidad, que ya en sí es conceptual" (*DN*, 322/328 [326]).

gar de tipo sumario, la "explicación" en los términos del capitalismo tardío que todo lo resuelve.

Tampoco es un error señalar que el "interpretante" –el capitalismo tardío, la "sociedad administrada", la fragmentación de los sujetos psíquicos en el período monopólico, etcétera, etcétera– nunca resulta objeto de la misma clase de inteligencia prodigiosa que se despliega en los grandes períodos filosóficos que lo preceden y a los que pone fin en cierto modo. Pero el doble criterio no significa que se establezca una frontera entre tópicos que representan un blanco fácil para la dialéctica y verdades que se supone que quedan intactas (desde el momento en que constituyen el punto fundacional o arquimédico en cuyos términos se llevan a cabo otra clase de operaciones). Más bien significa, dentro del mismo pensamiento, designar la exterioridad de ese pensamiento, que éste nunca va a poder dominar en sus propios términos.

La sumaria mención deíctica, al pasar, del capitalismo tardío, el sistema, el intercambio, la totalidad, no representa una referencia a otro conjunto de pensamientos o conceptos (como la teoría de Grossman o de Pollock del capitalismo tardío[7] o la de Weber de la burocracia) que puedan criticarse en sus propios términos por su coherencia, validez y cociente ideológico. Más bien apunta hacia una exterioridad del pensamiento –hacia el sistema mismo en la forma de una racionalización así como hacia la totalidad en tanto un mecanismo socioeconómico de dominación y de explotación– que se rehúsa a la representación del pensador individual o

[7] La obra de Friedrich Pollock es comentada con frecuencia por Martin Jay (*The Dialectical Imagination*, cap. 5 [trad. esp.: *La imaginación dialéctica*, Madrid, Taurus, 1989]); por Helmut Dubiel (*Theory and Politics*, trad. de B. Gregg, Cambridge, MA, 1985), y por otros. Por lo que sé, sólo Giacomo Marramao analiza su relación con Henryk Grossman, en "Political Economy and Critical Theory", en *Telos*, núm. 24, verano de 1974. Más adelante aporto algunas sugerencias personales, pero, a mi entender, todavía no se ha escrito el estudio definitivo sobre la relevancia de la Escuela de Frankfurt en el terreno de la economía. Debería agregarse que lo que Pollock denomina "capitalismo tardío" no tiene nada que ver con la actual etapa, o etapa posmoderna del sistema global, para la cual algunos de nosotros utilizamos el mismo término.

del pensamiento individual. La función de la referencia impura, extrínseca, consiste, entonces, menos en interpretar que en censurar la interpretación en cuanto tal e incluir dentro del pensamiento el recuerdo de que él mismo es inevitablemente el resultado de un sistema que lo rehúye y que él perpetúa: incluso allí donde intenta, de una manera radical, aferrar y confrontar el elemento en el cual está inmerso y que se infiltra y determina sus procesos subjetivos tanto como los objetos de los que intenta dar cuenta.

Por lo tanto, nos vemos obligados a tomar en cuenta la forma si queremos ocuparnos con seriedad del contenido; porque las "teorías" de Adorno del capitalismo tardío son inseparables de lo que podemos denominar el "efecto totalidad" en su escritura y en su *Darstellung*. Es un efecto que puede considerarse en los términos de la gran teoría de Deleuze (leibniziana) del cine moderno[8] como un continuo circuito entre el presente de la imagen o toma, la totalidad del mundo detrás de ella (de la que es sólo un aspecto, pero que se expresa a sí misma únicamente a través de ese aspecto) y la secuencia, que es móvil, y por la cual las tomas se suceden las unas a las otras (y también transmiten las modificaciones de la totalidad que es su trasfondo). Las oraciones de Adorno son pues, precisamente, esas diferentes "tomas" que se integran en un movimiento formal más abarcador (la constelación o modelo, como lo veremos a la brevedad), espacios en pequeña y en gran escala a través de los cuales se alimenta permanentemente la totalidad ausente. (De hecho, a través de Eisenstein, Deleuze identifica una forma de este sistema modernista y "totalizador" como la dialéctica misma.)

La objeción filosófica que se le puede hacer a esta forma de pensamiento o de escritura no es muy distinta, en su esencia, del problema que a nivel del lenguaje produjo la noción de "círculo hermenéutico": si debemos pasar a través de las diferentes oraciones, o a través del despliegue específico de su más vasta argumen-

[8] Véase Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, París, 1983, caps. 2 y 3 [trad. esp.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1994].

tación y arquitectura, ¿de dónde proviene, en primer lugar, esa concepción de la totalidad, que se supone que abre la otra cara de sus significados particulares? ¿Cómo podemos adquirir una concepción de lo universal o del sistema total si estamos condenados a pasar a través de los particulares? La respuesta obvia –que nosotros evidentemente en alguna parte adquirimos la noción de lo universal, desde el momento en que ahora la tenemos– está viciada por su condición posmoderna, por la cual parece posible leer los particulares uno a uno sin ningún universal o totalidad trascendente que les proporcione su significado; y por la cual también abrigamos la profunda sospecha de que esos universales, tal como sobreviven todavía, son en realidad estereotipos que no incluyen ningún contenido informativo nuevo.

Una respuesta más satisfactoria (aunque no nos deja para nada satisfechos) la puede proporcionar el hecho de convertir el problema en su propia solución: la contradicción misma entre lo universal y lo particular constituye el diagnóstico de Adorno del mundo moderno, y en ese sentido no puede resolverse sino sólo tematizarse y ponerse de relieve, considerado como un síntoma por derecho propio. En su lenguaje filosófico poshegeliano, la reconciliación [*Versönhung*] –ya sea que esto se entienda filosófica, existencial, social o estéticamente– debe considerarse precisamente como una forma de hacer desaparecer las tensiones y las contradicciones entre lo universal y lo particular: la manera vulgar de comprenderlo, que implica una reconciliación entre el sujeto y el objeto, es por lo tanto errónea, excepto en la medida en que en este caso el objeto designe el más amplio orden social, y el sujeto lo individual o particular. Desde esta perspectiva, entonces, la interpretación en cuanto tal –la lectura de lo particular a la luz de lo universal ausente– resulta dialécticamente transformada y "superada":* produciendo un nuevo modo de interpretación en el cual lo particular se lee, no a la luz de lo universal, sino más bien,

* En la edición en inglés,*"sublated"*: *aufgehoben* en alemán (de *aufheben*, de Hegel). [N. de la T.]

en primer lugar, a la luz de la contradicción entre lo universal y lo particular. La interpretación ahora significa dar vuelta el texto del revés y convertirlo en un síntoma del problema de la interpretación misma.

Pero esta solución filosófica –si la es– apenas si quita la desazón puntual de los actos y las operaciones interpretativos comunes y corrientes; tampoco se hace cargo de una manera efectiva del malestar que los lectores sienten a veces en relación con las interpretaciones del propio Adorno. Él tenía una aguda conciencia de la cuestión, y esto puede advertirse en la siguiente observación acerca de la interpretación en un contexto más específicamente literario o estético:

> Lo contraproducente [*das Fatale*] en la interpretación del arte, incluso en la filosóficamente responsable, es que se vea obligada a expresar lo extraño llevándolo al concepto, por medio de lo ya sólito, y por tanto a eliminar con la explicación lo único que precisaría de explicación: en la medida en que las obras de arte esperan su explicación, en esa misma medida cometen, aunque sea contra su propia intención, un acto de traición a favor del conformismo (*NL*, 101 [99]).[9]

La consecuencia es que el "conformismo" –en este caso, el conformismo con respecto a una idea o estereotipo preexistente– vuelve en la forma de una interpretación para desactivar y domesticar lo que en la obra luchó para resistírsele como pura e inasimilable particularidad y singularidad. Éste es el espíritu con el cual, en una de las más negras caricaturas del método de Adorno, una crítica hostil enumera los "descubrimientos" del ensayo más importante de él sobre Proust (incluye las referencias a las páginas en la edición completa de las *Noten zur Literatur* [*Notas sobre literatura*]):

[9] Citado en Karl-Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit*, Fráncfort, 1981, p. 14.

> El todo es lo falso (p. 203), la sociedad burguesa como un sistema cerrado de una desarmonía preestablecida (p. 206), la no identidad del ego (p. 206 y ss.), la crisis de la experiencia en la alienación, la continuación de la existencia de la belleza como mera apariencia (p. 207 y ss.), la imposibilidad del amor en la totalidad dominada por la función (p. 209 y ss.), etcétera.[10]

Este etcétera aparentemente definitivo no tiene en cuenta las notables evocaciones de Proust en el capítulo final de *Dialéctica negativa:* referencias que sin duda constituyen una luminosa "interpretación" que llevan el sello de la originalidad en todo sentido (aunque podríamos admitir que sus facultades críticas flaquean hasta cierto punto en el ensayo en cuestión, sin ceder en nada en relación con la crítica implícita al método de Adorno).

Esto funcionó, en sus momentos de mayor intensidad, como una especie de *Gestalt* modificando el círculo hermenéutico. La relación lógica de lo particular con lo universal nunca es, en todo caso, la tradicional subsunción aristotélica de la especie bajo el género. De todos modos, mientras el lector por lo general ordena los juicios en las premisas canónicas mayores y menores, puede decirse que las proposiciones de Adorno los invierten de una manera deliberada, a través de un juego perceptivo en esas zonas borrosas de nuestra percepción lateral. La atención sistemáticamente dirigida a lo particular, al texto o al fenómeno que hay que interpretar –y para el cual el *interpretandum* es la totalidad presupuesta convocada al campo visual periférico– encuentra que lo que ha sido dicho, en un modo inesperado, se dirige a la totalidad misma y la modifica, no a lo particular que constituyó el pretexto de su existencia. Mientras tanto, una tematización de la totalidad (el ca-

[10] Dolf Oehler, "Charisma des Nicht-identischen", en *Theodor W. Adorno*, número especial, ed. de H. L. Arnold, *Text + kritik*, 1977, p. 155. Por así decirlo, apenas agrega algo más en su gran ensayo sobre Beckett, pero desafío a cualquier lector inteligente a olvidar una impresión similar (*NL*, 281-321; o "Trying tu Understand *Endgame*", en *New German Critique*, núm. 26, primavera-verano de 1982.

pitalismo monopólico, por ejemplo), que entró en este o en aquel caso histórico en particular como mero ejemplo o ilustración, demuestra haber sido un subterfugio para la modificación sorprendente, para la interpretación por medio del impacto y de la novedad, del supuesto ejemplo mismo. Adorno describe este proceso –que claramente no se presta para una argumentación "lineal" sobre nada– en relación con la afinidad electiva del ensayo como forma con las cuestiones culturales:

> [El ensayo], en vez de "reducirlos", se sumerge en los fenómenos culturales como en una segunda naturaleza, una segunda inmediatez, a fin de superar la ilusión de ésta a fuerza de tesón. Se engaña tan poco como las "filosofías del origen" acerca de la diferencia entre cultura y lo que subyace a ésta. Pero para el ensayo la cultura no es un epifenómeno por encima del ser que haya que destruir, sino que más bien el objeto de su crítica, lo que postula [*thesei*], es lo subyacente mismo, la falsa sociedad. Por eso para el ensayo el origen vale más que la superestructura. Su libertad de elección de los objetos, su soberanía frente a todas las *priorities* del hecho o de la teoría las debe a que para él todos los objetos están en cierto sentido a la misma distancia del centro: del principio que embruja a todos (*NL*, 28 [29 y 30]).

Retóricamente, entonces, podemos decir que Adorno intenta, con la interpretación y con la dimensión de una exterioridad y de un sistema ausente, volver a poner en juego lo particular de la experiencia, dar lugar a la posibilidad de cambiar sin cesar las posiciones entre lo particular y lo universal, transformando lo supuestamente universal, sin previo aviso, en lo particular, desenmascarando lo supuestamente particular como universal disfrazado de oveja o de abuelita. Este juego de posiciones puede rastrearse, por cierto, en la sintaxis de las oraciones mismas, en la cuales ya advertimos un gusto excesivo por la transformación en objeto de los sustantivos en posición de sujeto, de manera inesperada.

III. LA SOCIOLOGÍA Y EL CONCEPTO FILOSÓFICO

SERÍA ÚTIL A ESTA ALTURA PASAR A ESPECIFICAR al menos dos clases de pensamiento que no deben confundirse o identificarse con la estereoscopía dialéctica o el "doble criterio" que vimos funcionar en Adorno. Nos resulta cada vez más apremiante, por ejemplo, volver a nuestras inquietudes acerca de la retórica de la autoconciencia y de la reflexividad, y especificar de una manera más explícita (como lo haremos también cuando nos ocupemos de la estética de Adorno) las formas en las cuales "realizar la crítica de la identidad lleva consigo un tanteo de la preponderancia del objeto" (*DN*, 184/183 [185]).

Representaría un grave error suponer que la clase de conciencia de la exterioridad del pensamiento que hemos estado describiendo puede lograrse por medio de una introspección más intensa y alerta de tipo fenomenológico (debe recordarse que Adorno empezó su carrera filosófica con una crítica radical de Husserl). La única manera en que puede evitarse que los procesos subjetivos de la mente nos vuelvan a encerrar en el idealismo es aferrar esos instantes intermitentes en los cuales traicionan de un modo imprevisto su naturaleza objetiva: algo que los lógicos siempre han intentado mostrar en relación con las formas y la sintaxis, sin embargo (incluso en la *Lógica* de Hegel), sin dar el siguiente paso para especificar la *derivación* de esas "estructuras mentales" objetivas y su relación con el ámbito más vasto de la objetividad (o de la realidad),[1] que para Adorno es por supuesto lo social más que lo natural (aunque, siguiendo el ejemplo de la

[1] Un nuevo paso que será denominado "lógica del capital" (véanse las "Conclusiones").

relación de Marx con Darwin –la historia humana como parte de la historia natural–, también desarrolla una interesante concepción de la historia natural, a la que nos referiremos luego).

Las dificultades para lograr una nueva objetividad dialéctica son evidentemente asimétricas, ya que

> la asimetría del concepto de mediación hace que el sujeto esté en el objeto de una forma totalmente distinta a como éste se halla en él. El objeto sólo puede ser pensado por medio del sujeto; pero se mantiene siempre frente a éste como otro. En cambio, el sujeto, ya por su misma naturaleza, es antes que todo también objeto. El objeto es impensable, ni siquiera como idea, sin sujeto; en cambio, éste lo es sin aquél (*DN*, 184/183 [185]).

Esta asimetría final nos recuerda, si necesitamos que nos lo recuerden, que la celebración de Adorno de la preponderancia del objeto, aquí y en toda su obra, no tiene nada que ver con las posiciones positivistas (e incluso empiristas) de escisión total del sujeto.

La consigna de objetividad en Adorno no es tampoco el síntoma de aquel otro tipo diferente de antisubjetividad que intenta humillar la dimensión subjetiva con un espíritu de ascesis, odio contra sí mismo o *ressentiment:* al contrario, su propósito es generar un nuevo espacio para la emancipación del sujeto; mientras que, al mismo tiempo, su propia realización depende precisamente de esa emancipación:

> Siempre que al nivel histórico actual se juzga, como se suele decir, demasiado subjetivamente, el sujeto se hace eco del *consensus omnium*, la mayoría de las veces automáticamente. Sólo si en vez de conformarse con el falso molde resistiera a la producción en masa de una tal objetividad y se liberara como sujeto, sólo entonces daría al objeto lo suyo. De esta emancipación depende hoy la objetividad, y no de la insaciable represión del sujeto. El predominio de lo objetivado en los sujetos, que les impide llegar a ser tales, impide, asimismo, el conocimiento de lo objetivo, cuyo ori-

> gen es lo que antes se llamó "factor subjetivo". Lo mediado es hoy día antes subjetividad que objetividad, y esta mediación requiere análisis con más urgencia que la tradicional. En los mecanismos subjetivos de mediación se prolongan los de la objetividad que arrastra todo sujeto, incluido el trascendental (*DN*, 172 y 173/170 y 171 [173]).

Pero lo que hemos estado esbozando aquí es precisamente la aparición en Adorno del análisis de tales formas ocultas de objetificación dentro de la subjetividad: el ocultamiento de la identidad dentro de la forma misma del concepto, la perpetuación de un sistema externo por la naturaleza misma de la abstracción o del pensamiento universalizante; y en el caso de Adorno parecería oportuno considerar esta característica como la más original de su propia práctica dialéctica. Revelar las dimensiones sociales del pensamiento abstracto: plantearlo de esa manera representa ignorar la dialéctica del *explanandum* y las complejidades que intervienen dentro de cualquier concepción reificada de lo social y dentro de la sociología misma. Refiriéndose a Weber, Adorno señala que

> de hecho, la investigación, al menos la de un objeto social, se convierte en falsa cuando se limita en su radio de acción a dependencias en las que se pretende ver el fundamento del objeto [*Grund der Sache*], a la vez que se prescinde de la determinación de éste por la totalidad. En este sentido, el concepto es realmente la razón suficiente de la cosa. Sin el concepto general, las dependencias ocultan la más real de todas, la que procede de la sociedad; y ninguna *res* aislada de las que el concepto abarca puede apropiársela adecuadamente. Sin embargo, ella no aparece más que a través de lo singular y, de este modo, el concepto recupera el conocimiento concreto (*DN*, 166 y 167/164 y 165 [167]).

Esperamos que este párrafo más bien retorcido no induzca al lector a sacar la conclusión de que Adorno está simplemente aconsejándoles a los sociólogos sumar a su equipo a un filósofo y que se

le permita a él brindarles el marco teórico definitivo. Por el contrario, tratamos de mostrar que tampoco hay ningún "concepto filosófico" adecuado: cada uno debe ser analizado sintomáticamente en relación con lo que excluye o no puede decir. Lo que Adorno en general reprocha a los sociólogos es que no siguen adelante con esa tarea, sino que más bien suponen que "conceptos" más abarcadores o más abstractos –como sociedad, libertad, burocracia, dominación– representan el punto final del pensamiento y el marco definitivo para la interpretación. Por el contrario, esos conceptos requieren con urgencia un análisis dialéctico, y es a través de su seudouniversalidad formal y su abstracción "científica" que las últimas cadenas que lo social le impone a nuestro pensamiento acerca de lo social se vuelven evidentes, aunque no son quitadas.

Claramente, éste es el momento para decir algo más acerca del papel y de la labor de Adorno como sociólogo, que puede ser malinterpretado si lo único que recordamos es ese famoso volumen acerca del antisemitismo titulado *La personalidad autoritaria,* publicado en Estados Unidos prácticamente cuando regresaba a Alemania después de la guerra. Esa perspectiva contribuiría a agravar el malentendido y daría lugar a suponer que a Adorno le interesaba el "autoritarismo" por su vinculación con los "prejuicios", y no a la inversa. Incluso en el capítulo de *Dialéctica del Iluminismo* oficialmente consagrado a tratar el antisemitismo, este fenómeno (que no representaba, sin duda, una cuestión de mera curiosidad desinteresada para sus autores, como tampoco debemos pensar que la fundación del proyecto de los *Estudios sobre el prejuicio* carecía de motivación) no constituye, como para el liberalismo, una simple cuestión empírica aberrante, que puede estudiarse al margen del "capitalismo tardío" en general, sino que es en función suya y de su significado como síntoma psíquico, junto con su estructura, la totalidad social misma, que continúa siendo el principal objeto de estudio y el único marco dialéctico en el cual las investigaciones particulares pueden adquirir su significación.

Entonces, el antisemitismo, que delata la regresión de la psique bajo la industrialización y la racionalización, además de una

violenta imantación por las formas arcaicas de apropiación y de relación con la naturaleza que sus víctimas parecen representar, se concibe como una forma de envidia cultural que revela la relación del sujeto con la totalidad social bajo la modernización de una manera particularmente privilegiada (como lo veremos más adelante, en un contexto diferente). Resulta característico de la perspectiva sociológica de Adorno este intento de cruzar lo particular con lo general y de mantenerlos unidos en la tensión de su contradicción, lo cual se pierde de inmediato cuando lo empírico recae en el estatus de un mero proyecto de investigación más.

Contemplado desde otra perspectiva, desde lo "general" más que desde lo "particular", los planteos sociológicos de Adorno tienden a una concisión lapidaria que transforma unos ensayos breves, como el imprescindible texto titulado sencillamente "Sociedad",[2] en objetos verbales de una gran densidad, gnómicos: esto se explica por la fundamental asimetría entre sujeto y objeto, y por el consiguiente hecho de que la "sociedad", lo universal, el sistema mismo, es tan "ficcional" y no empírico como real. La totalidad social "no puede ser aprehendida de ninguna manera inmediata, ni es susceptible de una verificación drástica".[3] En la práctica, esto significa que la teorización sociológica de Adorno siempre será metacrítica, separando el uso necesariamente imperfecto del concepto sociológico de los materiales que parece estar en vías de interpretar, y encontrando la acuñación conceptual de los sociólogos tan reveladora histórica y socialmente como los datos que pensaban estar recabando. Pero no es exactamente un problema de la sociología de los sociólogos, aunque el surgimiento y la función de esta disciplina están presentes en la mente de

[2] "Gesellschaft", en *Gesammelte Schriften*, vol. 8, Fráncfort, 1972, o "Society", en *Salmagundi*, núms. 10 y 11, otoño de 1969-invierno de 1970, pp. 144-153. Este volumen de los *Collected Works* incluye el conjunto más completo de los trabajos sociológicos de Adorno, pero para una traducción inglesa de algunos de ellos, véase la nota 12 del presente capítulo. Y véase, también en inglés, el útil volumen en colaboración *Aspects of Sociology*, Boston (MA), 1972.

[3] Theodor W. Adorno, "Society", *op. cit.*, p. 145.

Adorno, en especial en esos momentos en que se vuelve acrítica y apologética, al caer en una reproducción ideacional del statu quo. Incluso en sus momentos de mayor energía intelectual, los conceptos de la sociología no pueden sino ser defectuosos y estar fracturados, desde el momento en que su objeto mismo es contradictorio, y la fidelidad a él requiere, en consecuencia, una cierta transferencia de la contradicción social al pensamiento.

Es así que precisamente esta tensión sujeto-objeto –el "individuo" real considerado en un orden social "imaginario", el hecho existencial mismo producido por el sistema universal de la identidad que lo oblitera, la psique cuya misma soledad, anomia y accesos de irracionalidad son en cierto modo sociales y colectivos hasta la médula– se reproduce o se exterioriza en la historia misma de la disciplina sociológica emergente a través de las figuras antitéticas de Weber y de Durkheim, quienes tienen razón y están equivocados, afirman lo cierto y lo falso simultáneamente. Paralelamente a las formas de "comprensión" de Weber –las elaboradas tipologías de la adecuación de los medios a los fines–, encontramos la insistencia de Durkheim en la objetividad alienante del "hecho" social: precisamente porque la "sociedad es al mismo tiempo conocida y desconocida desde su interior".[4] A la percepción de Weber de una cierta subjetividad en el momento de su eclipse por su racionalización, se corresponde asimétricamente la relevante aseveración de Durkheim de que la explicación de los fenómenos sociales en términos psicológicos es siempre falsa, y su énfasis en la primacía de lo colectivo (que se ha vuelto invisible en la modernidad). No puede decirse que la verdad se halle en algún punto intermedio, como tampoco que la tensión pueda resolverse por medio de cierto tipo de síntesis conceptual o por la invención de una "tercera vía", ya que atañe precisamente a la objetividad social: la sociología de Adorno plantea así la difícil cuestión de si la comprensión o la intuición de una contradicción puede en sí misma ser otra

[4] Theodor W. Adorno, "Society", *op. cit.*, p. 146.

cosa sino contradictoria, a menos que se involucre la producción del *concepto* de contradicción.

Todo esto ha sido reproducido y representado en formas más actuales en las relaciones entre la sociología y la psicología (o el psicoanálisis), que ya no pueden ser "sintetizadas", como tampoco se les puede permitir "sucumbir a la tentación de proyectar la división intelectual del trabajo en el objeto de su estudio".[5] La fisura entre lo público y lo privado, entre lo social y lo psicológico, es una exteriorización dramática (aunque no la única y ni siquiera el único tipo) de las contradicciones gnoseológicas de una sociedad "cuya unidad reside en carecer de unidad".[6] Parecería que Adorno a veces sintió que sus objetivos como sociólogo se cumplían mejor si exigía que sus lectores se enfrentaran a tales paralogismos, y no por medio de la otra práctica intelectual viable: el ir abriéndose camino a través de ellos con pasos dialécticos, lo que implica la construcción de mediaciones. Que éstos existen se da virtualmente por anticipado por medio del dilema y de la contradicción, lo cual hace que lo aparentemente psicológico se convierta sin previo aviso en un dato social, mientras los "hechos" sociales se disuelven sin cesar en ideologemas.

Weber llega a la cuadratura de este círculo en virtud de la intuición de una "racionalidad de la autopreservación",[7] que conecta lo existencial con el orden social y al mismo tiempo los mantiene a distancia el uno del otro: la formulación de Adorno indicaría una mayor relevancia de Weber en la construcción de *Dialéctica del Iluminismo* de la que podría deducirse de sus atavíos freudo-marxista-nietzscheanos. La psicología, entre tanto, se vuelve "sociológica" no sólo en los orígenes de sus impulsos ("cicatrices infligidas por la sociedad",[8] "la dimensión de una irracionalidad escindida

[5] "Sociology and Psychology", en *New Left Review*, núm. 46, noviembre-diciembre de 1967, pp. 67-80; núm. 47, enero-febrero de 1968, pp. 79-97; núm. 46, p. 69.

[6] *Ibid.*

[7] *Ibid.*, p. 70.

[8] *Ibid.*, p. 73.

que complementa la racionalidad predominante"),[9] sino también en sus posibilidades sociales de expresión y de gratificación

> que se han convertido por completo hoy en día en una función de los intereses utilitarios [...] Incluso el hombre cuya racionalidad calculadora rinde todas las ventajas que promete no puede alcanzar la verdadera felicidad a través de ellas sino que debe, como todos los demás clientes, ceder una vez más y tomar lo que le ofrecen los que controlan la producción.[10]

Podría argumentarse que incluso estas "mediaciones" son poco más que reconstrucciones de la contradicción fundamental, que esencialmente no permite una resolución metodológica más satisfactoria que la mera modificación de las dos perspectivas:

> La separación de la sociología y de la psicología es al mismo tiempo correcta y falsa. Falsa porque alienta a los especialistas a renunciar al intento de conocer la totalidad que incluso la separación de ambas exige, y corregir, al mismo tiempo que la registra con la mayor intransigencia, la fisura entre la una y la otra que ha tenido lugar en la realidad en mayor grado que su prematura unificación a nivel teórico. La sociología en sentido estricto, a pesar de tendencias constantes a subjetivizar (también de parte de Max Weber), nunca pierde de vista el momento objetivo del proceso social. Pero cuanto con más rigor deja de lado al sujeto y sus impulsos espontáneos, de una manera más exclusiva se descubre ocupándose de un *caput mortuum* reificado y cuasicientífico. De ahí la tendencia a imitar ideales y aproximaciones científicas, que son, sin embargo, por completo incapaces de dar cuenta de los fenómenos específicamente sociales. Mientras se enorgullecen de su estricta objetividad, tienen que conformarse con los productos finales ya mediados de los procedimientos científicos, con secto-

[9] "Sociology and Psychology", *op. cit.*, núm. 46, p. 74.
[10] *Ibid.*, p. 77 y 78.

> res y factores, como si fueran objetos reales, no mediados. Lo que resulta de todo esto es "sociología sin sociedad", la reproducción de una situación en la cual las personas han perdido el contacto consigo mismas.[11]

Se puede plantear la objeción de que la sociología de Adorno es, sobre todo, la de un filósofo, es decir, una crítica de la tradición sociológica desde un nivel conceptual y disciplinario en cierto modo diferente: y que él la exige, como lo acabamos de ver, como exigirá también una primacía análoga de la filosofía en la crítica de la obra de arte al final de su *Teoría estética*. Pero sin duda la misma fuerza de los argumentos que acabamos de resumir avanza en el sentido de desacreditar la distinción, implícita en este tipo de reproche, entre la práctica y la teoría sociológicas, la producción y la mera crítica, entre hacer trabajo de campo sociológico y sentarse en casa a volver a pensar las categorías y los conceptos básicos. Porque la premisa no es meramente la obvia: que nuestra conceptualización de la sociedad tiene consecuencias reales y prácticas para su existencia objetiva, sino sobre todo lo contrario de esta proposición: que la represión del concepto de sociedad y del sistema social juega un papel vital en la perpetuación de su dominación. Éste es el sentido de la advertencia, más oportuna en la actualidad que cuando fue proferida en la década de 1960: "No sólo la teoría, sino también su ausencia, se transforma en una fuerza material cuando se apodera de las masas".[12]

La crítica de la sociología se convierte entonces en una forma de praxis por derecho propio, como queda ejemplificado en las polémicas disputas de Adorno en el marco de una sociología alemana de posguerra, no todavía totalmente reformada: esas disputas, como ya se ha dicho y de acuerdo a la estructura de la contra-

[11] *Ibid.*, p. 78.

[12] Theodor W. Adorno *et al.*, *The Positivist Dispute in German Sociology*, trad. de Glyn Adey y David Frisby, Nueva York, 1976, p. 84 [trad. esp.: *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1973].

dicción social misma, fueron por fuerza batallas en dos frentes al mismo tiempo, y apuntaban tanto a promover cierto tipo de investigación empírica dentro de una tradición más bien metafísica y especulativa como a criticar el uso irreflexivo y meramente operativo de categorías contradictorias como si fueran conceptos clasificatorios. Ha sido señalado a menudo (sobre todo por Althusser) que la metafísica y el empirismo son dos caras dialécticas de la misma moneda ideológica: o sea que el así llamado debate del positivismo,[13] la guerra implacable al positivismo, que era la forma que tenía Adorno de concebir su vocación sociológica, terminó retomando ambas tendencias de la crítica. Volveré al final de este libro sobre la importancia de esa empresa en la actual situación del pensamiento.

De una no menor trascendencia práctica que esta "crítica del sujeto" es la "crítica del objeto", que la acompaña, y que puede ser formulada en términos de una denuncia del mercado, también de una inesperada actualidad:

> La primera abstracción objetiva tiene lugar no tanto en el pensamiento científico como en el desarrollo universal del sistema de intercambio mismo, que se produce de una manera independiente de las actitudes cualitativas del productor y del consumidor, de la forma de producción e incluso de la necesidad, que el mecanismo social tiene que satisfacer como un tipo de subproducto secundario. La ganancia es lo primero. Una humanidad convertida en una vasta red de consumidores, los seres humanos que de hecho tienen sus necesidades, han sido socialmente preformados más allá de lo que uno puede ingenuamente imaginar, y esto no sólo por el nivel de desarrollo industrial, sino también por las relaciones económicas mismas en las que entran, aunque esto sea mucho más difícil de observar empíricamente. Más allá de todas las formas específicas de diferenciación social, la abs-

[13] Para información acerca de esta dramática confrontación, véase el volumen de la nota anterior.

> tracción implícita en el sistema de mercado representa la dominación de lo particular por lo general, de los miembros cautivos de la sociedad por ésta.[14]

Este párrafo confirma la primacía del intercambio en el diagnóstico filosófico de Adorno de la identidad y de la abstracción, que puede ahora resumirse a través de los siguientes temas.

La abstracción es, en primer lugar, colectiva y no individual; la objetividad está presente en el sujeto en la manera de formas colectivas lingüísticas o conceptuales, que son ellas mismas producidas por la sociedad y que, por lo tanto, la presuponen. Esto se halla muy relacionado con la división del trabajo y, en especial, con la separación primaria entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, que constituye la precondición del pensamiento abstracto mismo. Pero además veremos –en especial cuando nos ocupemos de algunas de las extraordinarias formulaciones de *Teoría estética*– que está muy relacionado con la idea marxista clásica del desarrollo de las fuerzas productivas: también éstas, como fenómeno social e histórico, se inscriben en el "concepto" y le otorgan su fuerza y, en ese sentido, el capitalismo es el logro de la abstracción máxima a través de las máquinas. Por último, este lenguaje social no debería reemplazar la presencia in-formadora de la historia misma dentro del concepto y de su forma: no sólo la historia de la filosofía que se encuentra escondida y encapsulada dentro de los neologismos aparentemente más independientes y que no se pueden referir a ningún origen, sino también la historia vinculada a la materia prima –el lenguaje– con la que esencialmente trabaja la abstracción filosófica,[15] y que continúa marcándola en el momento mismo en el que esa materia prima se transforma, más allá de toda posibilidad de reconocimiento, en la Idea:

[14] Theodor Adorno, "Society", *op. cit.*, p. 148.

[15] "La historia no sólo incide en el lenguaje, sino que tiene lugar en él" (*MM*, 293/219); aunque en "Lyric and Society" también se nos recuerda que puede "tener lugar" en él negativamente (véase más adelante).

Siempre que la filosofía fue dueña de sí aceptó este reto de lo no-conceptual junto con lo históricamente existente como su objeto. Y no ha habido que esperar para ello a Schelling y a Hegel. Aunque *à contrecœur*, tal fue el caso de Platón, que bautizaba a lo existente como no existente, pero a la vez escribió una teoría del Estado en la cual las ideas eternas se codean con determinaciones empíricas, como por ejemplo valor de intercambio y división del trabajo (*DN*, 141/137 [141]).

IV. USOS Y MALOS USOS DE LA CRÍTICA CULTURAL

ESTA INSISTENCIA EN LO SOCIAL, lo colectivo, el intercambio, la división del trabajo, la dinámica de la historia –en otras palabras, en la "primacía de lo objetivo" en el pensamiento abstracto– nos exige ahora una advertencia complementaria y una actitud cautelosa con respecto a otro aspecto del asunto. Hacerle justicia a la complejidad de la posición de Adorno nos obliga a diferenciar netamente otra alternativa metodológica con la cual a veces parece tener no poco en común, es decir, con la sociología del conocimiento. Adorno insiste de manera incansable en que su dialéctica no se debe confundir con aquella otra, que él denuncia de una manera implacable, y cuyos principales pensadores –Mannheim, pero también Veblen y Spengler– son objeto de algunas de sus más brillantes críticas en el volumen que le dedicó especialmente a la sociología –sobre todo a la sociología de las ideas y de la cultura–, es decir, *Prismas*.

Los esquemas de clasificación puramente exteriores de la "sociología del conocimiento" le parecían una abominación, pero también un síntoma de algo más. Mannheim queda despachado de este modo: "La sociología del conocimiento funda campos de adoctrinamiento para la *intelligentsia* sin hogar para que aprenda a olvidarse de sí misma",[1] una visión que ya conlleva algo de ese "fin de la ideología" que Cacciari y Tarufi tomaron sobre todo de la Escuela de Frankfurt: es decir, el interés que tiene la tecnocracia en las críticas del tipo "Iluminismo" y en la "demistificación" de las creencias y de la ideología comprometida para despejar el

[1] Theodor W. Adorno, *Prismen*, Fráncfort, 1955, p. 50; *Prisms*, trad. de S. y S. Weber, Londres, 1967, p. 49 [trad. esp.: *Prismas*, Barcelona, Ariel, 1962].

terreno para una planificación y un "desarrollo" sin obstáculos.[2] Lo que queda en medio del camino, como los únicos accidentes de un terreno que debe ser nivelado, es el contenido del pasado –las formas orgánicas y heredadas, las supersticiones, las costumbres colectivas, la resistencia de una historia cultural o de una psicología social específicas: creencias enraizadas que según el Iluminismo constituyen un impedimento para la razón en su vocación universalizadora e identitaria y que bloquea la perfecta fungibilidad tanto del sujeto como del objeto, en un posmodernismo que desde esta perspectiva se revela como el triunfo de una tecnocracia burocrática sobre los restos y las reliquias, los rezagos y los contenidos residuales, contra los que luchó tan largamente en los tiempos modernos–.

Expresarlo de este modo, sin embargo, es descubrir la estrecha relación entre la sociología del conocimiento y la "sociología de la cultura", que constituye su equivalente y en la cual incluso se revela del modo más dramático la más profunda aporía de ambas. Porque la crítica de la sociología de la cultura de Adorno empieza con lo que le otorga a esta última, en su momento de mayor poder, la fuerza motriz de su percepción: precisamente la aversión por la cultura en cuanto tal, *ressentiment* por el "suplemento" estético en todas sus formas, una cierta dosis de cinismo en el ojo alerta para esos momentos en los cuales la aspiración de la cultura a su propia autonomía y a su correcto funcionamiento muestra su peor aspecto: el primero de esos momentos es el uso mismo de la palabra reificada "cultura", que divide y trivializa de antemano sus objetos de modo que las tediosas demostraciones de su distancia de la "vida" o de la "realidad" se vuelven innecesarias (una dialéctica desarrollada por Marcuse en su importante ensayo "Acerca del carácter afirmativo de la cultura"). Así no sólo Spengler y Huxley, a su manera, sino sobre todo Veblen, se ven atraídos por este impulso contra la cultura y contra la estética, que

[2] Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia*, Cambridge (MA), MIT Press, 1979.

constituye el objeto de su análisis (considerándolo por separado), de tal manera que su misma impostura e impotente autonomía sirve para su autocondena.[3] Sin embargo, este poder de la gran *Kulturkritik* no es el resultado de una idiosincrasia personal, sino que tiene su propia especificidad histórica:

> Con respecto a la estética, las conclusiones a las que llega Veblen a partir de su crítica al consumo como mera ostentación están muy cerca de las del funcionalismo [*die neue Sachlichkeit*] que Adolf Loos formuló por la misma época. En lo que a la práctica se refiere, se parecen a las de la tecnocracia.[4]

La violencia con la que Loos rechaza el "ornamento" y lo "ornamental" o decorativo –que él identifica, por una parte, con el delito en cuanto tal y, por otra, con la "perversión"– constituye una jugada estratégica dentro de la purga a alto nivel de la modernidad de los cánones académicos y de las "bellas artes" de la "belleza", al mismo tiempo que prepara el espíritu higienicista de Le Corbusier; pero condenarlo sólo por su puritanismo tiene como consecuencia perderse la parte más interesante del análisis a cambio de un diagnóstico psicológico. Lo que debe advertirse, en primer lugar, es que Adorno señala la prolongación filosófica de esta actitud en el pragmatismo, contemporáneo de Veblen, cuyo disgusto por las ideas "trascendentes" y las abstracciones (hoy a veces estigmatizado como la "teoría" misma) se asimila a su rechazo de lo decorativo, contra lo que complementa la mera inmanencia y se presenta como una forma de lujo filosófico o una concesión (la filosofía y el sistema abstracto o "continental" entran aquí a jugar el papel de "cultura" decorativa en el otro nivel).

[3] Pierre Bourdieu vuelve a poner sobre el tapete esta postura en la actualidad, con la poderosa desmistificación anticultural y anti-intelectual de libros como *Distinction*, Londres, 1985 [trad. esp.: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998].

[4] Theodor W. Adorno, *Prismen*, *op. cit.*, p. 82; *Prisms*, *op. cit.*, p. 75.

Sin embargo, tales identificaciones y parentescos contemporáneos (*Kulturkritik*, pragmatismo, funcionalismo) también dejan en claro que en ellos se encuentra un impulso histórico que no puede ser reprimido simplemente por medio de una opción filosófica diferente. Pero la razón más profunda por la cual este impulso estético no puede quedar "rebatido" sin más reside en el hecho de que está funcionando dentro de las obras de arte mismas y en el corazón mismo de la producción de la modernidad, en la cual el tema de la culpa del arte (como en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann) y la impaciencia nominalista con respecto a la "mentira" del arte y a las complacencias de una apariencia estética (*Schein*) pasada de moda se encuentran entre los rasgos más cruciales para la comprensión de la modernidad, como lo veremos en el próximo capítulo. Por lo tanto, no podemos sencillamente rechazar la crítica de la cultura y continuar celebrando a esta última bajo la apariencia de un esteticismo no comprometido: de alguna manera debemos acompañarlo y llegar hasta el final del camino con él (la "solución" de Adorno en este caso será el paradigma de esa forma de pensamiento "impura" que estamos tratando de caracterizar a nivel filosófico).

El dilema de lo cultural tiene de hecho consecuencias muy significativas –como lo demuestra Adorno en uno de los más brillantes "fragmentos" de *Minima Moralia*, titulado "No ir tan lejos..."* (*MM*, 47-50/43-45 [45-47])– para lo que muchas veces se ha considerado como uno de los principios operativos más importantes de la tradición marxista, la distinción entre base y superestructura, y al respecto hay un acuerdo de que existen serios reparos y reservas, que llegan incluso a las más drásticas propuestas para su eliminación total y que son también una parte recurrente de la tradi-

* Éste es el título del fragmento en la edición en español de *Minima Moralia*, que ha sido traducida por Norberto Silvetti Paz. En inglés, la expresión utilizada por Adorno es "to throw out the baby with the bath water", literalmente, "tirar al bebé con el agua del baño", en desuso en español, que significa perder lo valioso en el intento por deshacerse de lo que no sirve. Considero que otra traducción posible sería "No arranques el trigo junto con la cizaña". [N. de la T.]

ción marxista, desde Engels en adelante. La exhaustiva e influyente crítica de Raymond Williams a esa doctrina es pues sólo una entre las muchas sugerencias de que le demos, como lo expresó una vez Perry Anderson en relación a otro baluarte de la tradición marxista, un entierro decente. Los posmarxistas no se preocuparon por esperar el permiso de la familia. Pero una cosa es, sin embargo, dejar el tema de lado, y otra completamente distinta encontrarle un *sustituto* mejor y más satisfactorio, como intenta hacerlo Williams al proponer la noción gramsciana de hegemonía. Lo que sucede es que, mientras la nueva idea resulta un sustituto adecuado, y cumple con las funciones de la vieja idea de una manera conveniente, todos los argumentos contra el viejo concepto regresan con fuerza contra el nuevo, mientras aparece relativamente inexpugnable. Lo que vamos advirtiendo poco a poco es que de ninguna manera es un sustituto, sino una idea por completo nueva y diferente. (Lo mismo puede observarse en relación con las propuestas para sustituir el viejo y trillado concepto de ideología por una cantidad de nuevos términos e ideas, como discurso, práctica, episteme y otros por el estilo.) Mi posición personal ha sido siempre que todo cambia cuando se entiende "base y superestructura" no como una teoría con todas las de la ley por derecho propio, sino más bien como el nombre de un problema, cuya solución es siempre una excepcional creación ad hoc.

Pero debemos separar de entrada el sentido figurado de los términos base y superestructura –sólo la forma inicial del problema– del tipo de eficacia o ley causal que se supone que implica. *Überbau* y *Basis*, por ejemplo, tan a menudo asociadas por la gente a una casa y sus fundamentos, parece, de hecho, haber sido una terminología proveniente de los ferrocarriles y haber designado respectivamente a los coches sobre ruedas y a los rieles, algo que de pronto pinta un cuadro bastante diferente de la ideología y de sus efectos. La idea de Engels de "interacción recíproca", entretanto, suena al positivismo de los libros de texto de ciencias de su época, mientras las concepciones militares y estratégicas de "hegemonía" de Gramsci parecen bastante apartadas del plácido pai-

saje de esas moradas y cimientos de la más antigua Segunda Internacional. Benjamin sugería, en sus *Passagenwerke* [*Libro de los Pasajes*], que podía pensarse que la superestructura expresaba a la base, y nos brindaba así una especie de modelo lingüístico (si bien es cierto que preestructuralista). Entretanto, no sería violentar el pensamiento de Sartre considerar que para él la *situación* (en los sentidos multidimensional de clase y psicoanalítico que él le dio al término) representaba la infraestructura a la cual el acto de "libre" elección le otorgaba una respuesta y una solución superestructural. Pero si ponemos el énfasis en la fuerza limitante de la situación y minimizamos los rasgos creativos de la libertad que se inventa a sí misma dentro de ella, nos encontramos con algo que está más cercano a las observaciones de Marx acerca de la relación entre los ideólogos y las fracciones de clase en *El dieciocho brumario*, del cual se deriva el complejo sistema de gnoseología ideológica de Lukács en *Historia y conciencia de clase*.

Ahora bien, lo que esencialmente nos importa plantear aquí es que la concepción estereoscópica de Adorno de la coexistencia de lo universal y de lo particular constituye su personal versión de la oposición base/superestructura, ya que lo universal (concepto, sistema, totalidad, el propio sistema de intercambio) es la infraestructura incognoscible de una manera inmediata, y lo particular es el acto o acontecimiento de la conciencia o de la cultura que parece representar nuestra única realidad individual, mientras esa equivalencia la controla como un campo de fuerza.

Pero ninguna de estas figuras (y otras que podríamos imaginar) apunta de una manera decisiva a la intervención de una inevitable ley causal o determinista. Lo que distingue a la problemática marxista reside en la centralidad del siguiente problema e interrogante, supuestamente el más urgente y fundamental: la relación que debe establecerse entre "cultura" (o conciencia, o "existencia") y su contexto socioeconómico, o "base". Una vez reconocido el problema, las soluciones puntuales abarcan desde la más legal de todas –el más vulgar y desmistificador registro del reflejo ideológico y de la mala fe colectiva– a la hipótesis puntual

de una misteriosa autonomía de lo cultural en determinadas circunstancias, sin excluir situaciones en las cuales la cultura toma la delantera y parece, por un breve período, ser "determinante". Cuando se decide por anticipado que la relación así establecida no es más una cuestión interesante o de importancia es que puede hablarse, usando la expresión de Adorno, de arrancar el trigo junto con la cizaña.

Sin duda, Adorno también lo pensó a la inversa, en el espíritu de su análisis de Veblen: ver a la cultura como una "superestructura" también es ya haber arrancado el trigo junto con la cizaña, porque implica que la cultura debe ser siempre captada como algo parecido a una mentira funcional, creando la "ilusión de una sociedad digna de un hombre que no existe", de manera que sería preferible, desde tal perspectiva, descartar esas ilusiones "para exigir que las relaciones se reduzcan por completo a su origen material, implacable y abiertamente formadas según los intereses de los participantes". De esta manera, la denuncia de un engaño (perfectamente adecuada) se transforma en una nueva clase de engaño: "Esta noción, como toda objeción acerca de las mentiras, tiene una sospechosa tendencia a convertirse ella misma en ideología". Un materialismo marxista, entonces, tiende por su propio impulso hacia un anticulturalismo antiestético en el cual, extrañamente, se encuentra con el *ressentiment* de sus oponentes fascistas: "El énfasis en el elemento material, contra el espíritu como mentira, desarrolla sin más una especie de riesgoso parentesco con la economía política, cuya crítica inmanente se practica, comparable a la connivencia entre la policía y el hampa" (*MM*, 49/44 [47]).

Como puede imaginarse, éste es precisamente el tipo de situación paradigmática y de dilema contradictorio para el cual se ha concebido, en primer lugar, la "dialéctica negativa":

> Si se denomina a la realidad material el mundo del valor de intercambio, pero la cultura siempre se niega a aceptar su dominación, en ese caso tal negativa por parte de la cultura resulta ciertamente engañosa en tanto la situación establecida se mantenga

> invariable. Pero como el cambio libre y legal mismo es la mentira, la que lo niega está al mismo tiempo en favor de la verdad: frente a la mentira del mundo de las mercancías, la mentira pasa a ser el correctivo que denuncia a aquél. El hecho de que hasta hoy la cultura haya fracasado no es justificación para seguir fomentando su fracaso (*MM*, 49/44 [47]).

La conclusión metodológica –una conclusión que vale no sólo como *Kulturkritik*, sino también para pensar todos sus demás niveles–, entonces, es que debemos denunciar a la cultura (como idea y también como fenómeno) todo el tiempo que seguimos perpetuándola, y perpetuarla mientras continuamos denunciándola. Con la cultura sucede lo mismo que con la filosofía, que "siguió prosperando porque se dejó pasar el momento de su realización" (*DN*, 15/3 [11]). Hay, como veremos, un poder utópico en mantener viva la idea imposible de filosofar (como de producir cultura) incluso mientras se expone implacablemente el necesario fracaso de seguir haciéndolo en la actualidad. (En cierto modo, según mi propia propuesta, el término estigmatizado de superestructura debe ser conservado para recordarnos una brecha que tiene que ser superada de una manera mejor que olvidándola.) Porque como la filosofía, la cultura está signada por el pecado original de la división entre el trabajo manual y el intelectual:

> Sin embargo, la crítica de la cultura puede sólo reprocharle a la cultura el hecho de prostituirse a sí misma, por violar en su decadencia la pura autonomía de la mente, porque la cultura se origina en la separación radical del trabajo físico y el mental. Es de esta separación, su pecado original, por así decirlo, que la cultura extrae su fuerza. Cuando la cultura simplemente niega la separación y finge una unión armoniosa, se repliega detrás de la noción de sí misma.[5]

[5] Theodor W. Adorno, *Prismen*, *op. cit.*, p. 18; *Prisms*, *op. cit.*, p. 26.

El objetivo de esta digresión en torno a la teoría cultural de Adorno consiste en recalcar la intervención en sus dilemas de las mismas contradicciones que hemos subrayado en el pensamiento filosófico, en el análisis del "concepto" que ni puede ser tomado a valor nominal como un instrumento autónomo para captar algo Real distinto de él, ni desacreditado a la manera de la sociología del conocimiento o la vulgar *Ideologiekritik* por ese aspecto de mentira y de engaño que le es inherente en nuestra sociedad. Lo que todavía no está claro es lo que puede significar, en situaciones concretas, pensar por medio de un concepto que es en cierto modo "falso" en su forma misma. En cuanto a las contradicciones peculiares en las cuales se encuentran atrapadas la sociología del conocimiento y la crítica sociológica de la cultura, éstas deben fundamentarse en la noción filosófica más profunda de la *heteronomía* de la crítica misma –la paradoja de la posible distancia de una parte, la mente, de la totalidad de la cual constituye una parte–, que analizaremos más adelante.

V. BENJAMIN Y LAS CONSTELACIONES

"ES UNA CARACTERÍSTICA PROPIA DE LA ESCRITURA FILOSÓFICA", dijo una vez Walter Benjamin, en una afirmación que va a ser de la mayor importancia para nosotros en el presente contexto, "enfrentarse de nuevo, a cada cambio de rumbo radical del pensamiento, con la cuestión de la *Darstellung*".[1] Esta cuestión –la de la *presentación* o *representación*, de la forma misma del despliegue de la conceptualidad filosófica en el tiempo del texto, como también de los géneros tradicionales de esa forma (Benjamin menciona la "demostración" seudoeuclidiana de Spinoza, el gran sistema del siglo XIX, el ensayo esotérico a través del cual se transmite una doctrina mística y el tratado escolástico)– vuelve ahora en Adorno como la clave y la llave de los modos a través de los cuales el concepto filosófico, con todas sus verdades y falsedades, puede ser "puesto en marcha", para citar la forma oblicua del mismo Marx de referirse a su *Darstellung*.

La cuestión de la *Darstellung* también nos brindará una visión final del estatus de la "totalidad", de la cual hemos dicho, por una parte, que el concepto, en cierto sentido su siervo, reproduce la falsedad y la forma de dominación, y, por otra, que es en sí misma hasta cierto punto impensable e irrepresentable, de una manera muy específica en el sentido que le estamos dando a la palabra. Sin embargo, el pensamiento aislado acerca de algo, que ahora y hasta aquí ha sido denominado pomposamente "concepto" –por más

[1] Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en *Gesammelte Schriften*, Fráncfort, 1980, vol. 1, parte 1, p. 207; *Origin of German Tragic Drama*, trad. de J. Osborne, Londres, 1977, p. 27 [trad. esp.: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990] (en adelante, los números de páginas correspondientes a la edición en inglés aparecerán entre paréntesis).

preciso y pertinente que sea, por lo demás–, lleva su falsedad de una manera invisible dentro de su forma misma (identidad e intercambio): hablar de él significa hablar de su contenido, y los ajustes que podamos hacer permanecen dentro de un mundo newtoniano del cual el otro queda oculto casi por definición. Resulta pues tentador suponer que la falsedad formal de cada concepto individual puede ser conducida a la visibilidad a través de un proceso que revele sus vínculos e interrelaciones recíprocas. Sin embargo, el sistema que podría emerger de esta forma –algo así como el "espíritu objetivo" de Hegel: la gran red absoluta de todos los errores y las vanas ilusiones y las convicciones apasionadas que se mantienen unidos y son creídos y proferidos en cualquier momento en la historia humana– ¿no sería también (si empezamos por negarle validez como una ilusión óptica de la totalidad objetiva) algo así como una representación, en el mejor de los casos el objeto de una sociología estructural de las epistemes de nuestro tiempo?

Cada proyecto –el sistema de nuestros conceptos o el sistema de las cosas a las cuales esos conceptos tratan de corresponder– reintroduce fatalmente el espejismo del sistema mismo, por no hablar de la vieja antítesis entre lo subjetivo y lo objetivo, de la cual ahora al menos sabemos que, aunque no puede eludirse, tampoco puede enfrentarse directamente de esa forma inmediata, sino que, de un modo provisorio, debe ser sólo burlada con alguna estratagema (para lo cual la dialéctica de Adorno parecería brindarnos un manual informativo y con instrucciones para su uso).

Es como si en *Dialéctica negativa* esos dilemas totalizadores de una filosofía sistematizadora (entendiéndose que, debido a su objeto, la verdadera filosofía es siempre de alguna manera llevada por ese impulso) tuvieran que ser desarmados por el *acting out* (o la mimesis) de una especie de seudototalidad (los matices chamánicos de esta formulación quedan autorizados por las especulaciones tribales en la línea de Frazer en *Dialéctica del Iluminismo*). Seudototalidad: la ilusión de un sistema total es suscitada y alentada por los vínculos sistemáticos y las referencias cruzadas (remisiones) que se establecen entre un espectro de

conceptos, mientras el funesto hechizo del sistema mismo queda tajantemente exorcizado al advertirse que el orden de presentación no es vinculante, que ese orden podría concertarse de una forma por completo diferente, de manera que, como en un enunciado profético, todos los elementos estén presentes, pero la forma de su yuxtaposición, el modo de su disposición, sea puramente ocasional. A esta clase de *Darstellung*, que intenta específicamente minar su propia arquitectura provisoria, Benjamin la denominó configuración o constelación, términos a los cuales Adorno agregó "modelo", aparentemente menos oportuno, del cual ofrece tres demostraciones formales en la segunda mitad de *Dialéctica negativa.*

En primer lugar, antes de intentar caracterizar esta peculiar estructura, debemos hacer una salvedad con respecto a la noción de fragmento, que es invocada tan a menudo y sin excesivo rigor en relación con Benjamin y también con Adorno, y que a veces, de una manera imprecisa, se asimila al aforismo nietzscheano, cuando no directamente a la estética de Schlegel.[2] Que esta noción impresionista no nos lleva demasiado lejos es evidente a partir de esas comparaciones, ya que no parece, en primera instancia, que haya mucho de fragmentario en una "forma simple" como el aforismo, tan poderosamente dominado por una estética cerrada. Que el pensamiento o la experiencia de la modernidad son en cierta forma "fragmentarios" podría constituir un rasgo ilustrativo de otra *Kulturkritik* de los tiempos modernos, pero sólo si la fragmentación es considerada como la situación y el dilema al cual responde el pensamiento de la modernidad, no como una de sus cualidades o propiedades generales: donde, en todo caso, la misma universalidad del fenómeno lo hace poco útil como forma de especificar lo distintivo en Adorno o en Benjamin. Tampoco un texto breve como "No ir tan lejos...",* al que nos referimos antes, es fragmentario en ningún sentido significativo: es una exposición

[2] Véase la nota 20 en las "Conclusiones", p. 363.

* Véase la nota de la traductora en el capítulo IV, página 78 de este volumen.

completa, cuya forma cerrada no es uno de sus rasgos menos sorprendentes, e incluso muchos de los supuestos fragmentos de Benjamin son sólo eso: notas y apuntes recuperados de manera póstuma, que este escritor solía transformar en ensayos que, aunque de una manera particular, obedecían a la lógica formal del género discursivo.

Ganaremos en claridad si distinguimos lo fragmentario de lo discontinuo: porque la discontinuidad constituye una realidad insoslayable tanto en Adorno como en Benjamin, a veces destacada por los espacios en blanco entre los párrafos, a veces exacerbada por su misma ausencia y por la eliminación deliberada (en especial en Adorno) de la separación entre los párrafos, dejando que la imponente cascada de un texto nos lleve hacia delante a través de desconcertantes mutaciones y cambios en su tema y en su materia prima. La distinción se impone también porque la noción de lo fragmentario parece designar al objeto, mientras la discontinuidad destaca la distancia entre los objetos: por lo general, no pensamos que las estrellas que constituyen una constelación sean "fragmentarias" a menos que contemos con un especial entrenamiento metafórico previo. Parece evidente que la idea de configuración, de constelación o de modelo exige una microcategoría correspondiente: una forma de considerar esos elementos o ladrillos para la construcción de una manera tan dramática como lo sería una instantánea de esos cielos tomada desde una gran distancia nos dice mucho con respecto a sus relaciones. Un poco más adelante volveremos a considerar la manera en la cual el "concepto" individual se ubica en este pasajero y provisional "sistema total". Luego, sin embargo, la explicación de la *Darstellung* formal de conjunto de tales constelaciones se verá enriquecida por la atención que prestemos a las oraciones "miméticas" que la conforman.

Como es bien sabido, Benjamin trabajó en dos importantes demostraciones de esta forma, una de las cuales, debido a su muerte prematura, quedó "fragmentaria" en el sentido literal de la palabra. Éstas son *El origen del drama barroco alemán* y el legen-

dario proyecto de los pasajes o *Passagenwerk** ("París, capital del siglo XIX"), unas novecientas páginas que fueron reunidas en forma de libro hace unos pocos años. Es habitual diferenciar estas dos obras en razón de sus perspectivas filosóficas: así, el libro sobre el drama barroco, en especial debido a la fuerza de ese oscuro y enigmático "Prólogo" que ya hemos citado, se describe por lo general como idealista, cuando no incluso místico en un sentido más riguroso; mientras que el proyecto de los pasajes, sobre la base tanto de su materia prima como de nuestros conocimientos biográficos acerca del autor durante este período, se considera marxista y materialista, y es tenido en cuenta como una "contribución" al materialismo histórico, en particular en el área de la historiografía cultural. Todo esto resulta sin duda verdadero en el nivel de las generalidades, aunque me parece que presupone afirmaciones acerca de creencias, evolución intelectual y compromiso ideológico que son muy elementales y que exigen ser repensadas.

Otra de estas afirmaciones –relacionada estrechamente y comparable a aquéllas por la persistencia en ella de una concepción muy tradicional del sujeto individual– tiene que ver con la "influencia". El trabajo pionero de Susan Buck-Morss confirmó más allá de toda duda que Benjamin tuvo una influencia decisiva en Adorno.[3] Pero, ¿esta influencia debe entenderse simplemente como el traspaso de un pensamiento nuevo de la cabeza de una persona a la de otra? En ese caso, sería preferible hablar del despertar de nuevos intereses (por no decir de una problemática enteramente nueva) en la mente del individuo que recibe la "influencia" en cuestión. Quizás el tema omnipresente en Adorno de la "mimesis" nos brinde una nueva manera de utilizar esta idea

* Traducido al español como *Libro de los Pasajes* (Madrid, Akal, 2004).

[3] Véase la nota 2 en la "Introducción" y, en relación con *Passagenwerk*, Susan Buck-Morss, *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge (MA), 1990 [trad. esp.: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995].

de influencia, que designa algo que sucede realmente tanto como lo malinterpreta. En este nuevo sentido, "influencia" describiría las vías a través de las cuales el pedagogo, por su propia praxis, le muestra al discípulo qué más puede uno pensar y cuánto más allá se puede llegar con los pensamientos que uno ya tiene, o –para expresarlo de otro modo, que para nosotros resulta lo mismo– qué más puede uno *escribir* y la posibilidad de formas de escritura y de *Darstellung* que, inesperadamente, lo liberan a uno de los tabúes y de las coacciones de las formas aprendidas de memoria y que se supone que están inscriptas en la naturaleza de las cosas. En todo caso, ésta es la manera en la cual quiero concebir la "influencia" de Benjamin en Adorno, como esa liberación a través de la mimesis y como la demostración práctica de la posibilidad de otra clase de escritura, que eventualmente es lo mismo que decir otra clase de pensamiento. En este punto, entonces, el supuesto contenido idealista del libro sobre el drama barroco, en contraste con el contenido "materialista" del proyecto de los pasajes, se vuelve menos significativo que la concepción de la forma filosófica que ambos comparten, y que Benjamin parece haber sido capaz de despertar en la mente de Adorno como una estética y una ambición filosóficas.

Debemos, por lo tanto, empezar otra vez con el famoso "Prólogo gnoseológico-crítico" [*Erkenntniskritische Vorrede*] a *El origen del drama barroco alemán* para captar los términos en los cuales, en esa época, Benjamin pensaba la praxis de su propia escritura. El "Prólogo" se inicia con una distinción fundamental entre verdad y conocimiento que, aunque es una cuestión relevante en todo el pensamiento de la modernidad, no ha encontrado todavía a su historiador filosófico (constituye, por ejemplo, una distinción básica para muchos existencialismos, pero también cumple su papel en la oposición entre ciencia e ideología en la tradición marxista, y, por último, encuentra eco en la diferenciación que hace Adorno entre contenido de verdad y la falsa conciencia ideológica que puede acompañarla, en cierta clase de obras; véase el ejemplo de Wagner más adelante).

Esta oposición volverá a articularse gradualmente en la distinción entre contenido y forma en la dupla de idea [*Idee*] y concepto [*Begriff*], una distinción que no vuelve a aparecer en Adorno, aunque sí pueden sentirse con intensidad sus efectos, como voy a demostrarlo. El hecho de que él evite la palabra *idea* –hemos visto que la noción de *concepto* se encuentra a lo largo de toda su obra– se traduce con facilidad en nuestra incomodidad con la conceptualidad de lo trascendente o de lo metafísico: algo que ahora me propongo expresar por medio de la sugerencia de que (aunque Platón es aquí evocado de una manera explícita) preferimos posponer la fácil solución de considerar a Benjamin "platónico", una caracterización que instantáneamente lo relega a un ámbito del pensamiento del pasado que nos resulta por definición virtualmente inaccesible, como también la categoría, relacionada con la anterior, de "misticismo". La distinción entre idea y concepto es por supuesto fundamental para Kant, y está muy presente en Hegel, aunque dialécticamente transformada, pero no puede decirse que sea la parte más vital y utilizable de su legado. Por lo tanto, nos parece mejor dejar al margen, de entrada, todas esas connotaciones tradicionales y deducir un nuevo sentido a partir de las premisas del propio Benjamin.

Los conceptos están del lado de las cosas y del conocimiento de las cosas; las ideas, del lado de la "verdad". Los conceptos son, por lo tanto, instrumentos para el análisis de los fenómenos, y mediaciones, por medio de las cuales las realidades empíricas –que de otro modo quedan envueltas en la experiencia inmediata y en el aquí y el ahora– de alguna manera pueden acceder al ámbito de la verdad: hasta este punto, Kant. Por lo tanto, los conceptos son, por lo tanto, de alguna manera siempre múltiples por naturaleza:

> Los fenómenos no [...] pasan a formar parte del reino de las ideas en su impura configuración empírica, adulterados por las apariencias, sino sólo en sus elementos básicos, redimidos. Quedan despojados de su falsa unidad para participar, divididos, de la auténtica unidad de la verdad. En su división, los fenómenos

> quedan subordinados a los conceptos, porque son estos últimos los que realizan la separación de los objetos en sus elementos constitutivos.[4]

Por lo tanto, parecería que la misión fundamental del concepto consiste en destruir la unidad aparente de las realidades ordinarias, analizándolas y dividiéndolas en partes, convirtiéndolas en un enjambre de conceptos que pueden luego volver a reunirse de maneras nuevas y desacostumbradas. Los conceptos individuales permanecen fijos y apuntan a los múltiples aspectos de la realidad en cuestión, pero, al parecer, el hecho mismo de su multiplicidad (ninguno "equivale" al objeto o puede reclamar una "identidad" con él) les presta su función de mediadores, que Benjamin curiosamente describe de una manera doble: "Gracias a su papel de mediadores, los conceptos permiten a los fenómenos participar del ser de las ideas. Y este mismo papel de mediadores los hace aptos para otra tarea en igual medida básica de la filosofía, la representación [*Darstellung*] de las ideas".[5]

Si aquí hay misticismo, se encuentra sin duda en la insinuación de que la "contemplación" de las ideas (la "verdad") puede hasta cierto punto separarse de su presentación o representación en el texto filosófico: incluso si se insiste en distinguir entre pensar, por una parte, y en escribir o en el lenguaje, por la otra, no exige demasiado ingenio o esfuerzo imaginar el "pensamiento" como un esbozo previo o una prueba (el *Vor-wurf* heideggeriano) de la escritura, la *Darstellung* o expresión. En todo caso, Benjamin pronto se esforzará por borrar todos los rastros y excluir todos los matices de esa *Anschauung* contemplativa, extática e intuitivo-perceptiva repudiada sistemáticamente también por Adorno en una gran variedad de contextos: entretanto, el incansable énfasis en la representación o *Darstellung* que marca la asombrosa originalidad de este texto parecería, de antemano, socavar la posibilidad de

[4] Walter Benjamin, *Ursprung...*, *op. cit.*, pp. 213 y 214 (33).
[5] *Ibid.*, p. 214 (34).

una experiencia de la verdad que pudiera separarse de su despliegue en el tiempo y en el lenguaje:

> El conocimiento es posesión [...] Para esta relación de posesión, la representación es secundaria, no tiene una existencia previa como algo que se representa a sí mismo. Pero esto sí vale para la verdad. Para el conocimiento, el método es la forma de poseer a su objeto, incluso creándolo en la conciencia, pero el método de la verdad consiste en representarse a sí misma y, por lo tanto, se da como forma junto con ella.[6]

Con estas precisiones llegamos al meollo del asunto, que es la relación entre la *Darstellung* o representación y la Idea. Ahora, de pronto, como en un relámpago, se hacen posibles las formulaciones grandiosas y aparecen como revelaciones: "Las ideas son a los objetos como las constelaciones a las estrellas. Esto significa, en primer lugar, que no son ni sus conceptos ni sus leyes".[7]

La Idea, por lo tanto, es simplemente el "sistema" de conceptos, la relación entre un grupo de conceptos: como tal, no tiene un contenido por derecho propio, no es un cuasiobjeto (como lo es el concepto) ni tampoco su representación: "Las ideas están presentes en el mundo de los fenómenos"[8] tanto como las constelaciones "realmente existen" en el cielo. Queda en claro que la escritura filosófica o *Darstellung* consistirá en dibujar la constelación, trazando de algún modo las líneas entre los conceptos empíricos, que quedan "configurados" en un conjunto. Pero los conceptos representan *aspectos* de la realidad empírica, mientras que la Idea (y su notación filosófica) representa las *relaciones* entre ellos. También debemos destacar la forma en la cual el lenguaje propio de Benjamin parece ponerse en guardia y evitar la tentación de lo subjetivo, para anticiparse (sin resolverlas de una manera satisfactoria)

[6] *Ibid.*, p. 209 (29 y 30).
[7] *Ibid.*, p. 214 (34).
[8] *Ibid.*, p. 215 (35).

a las preguntas retóricas que podrían reposicionar esa "Idea" en la mente humana (¿acaso no existe la constelación sólo como una proyección del espectador humano? Y la relación entre los fenómenos o entre los conceptos de los fenómenos, ¿no es esencialmente un logro, o al menos una operación, de la mente misma?). El lenguaje seudoplatónico, entonces, puede considerarse como una forma de hacer un rodeo por detrás de la gran "solución" kantiana y, hasta cierto punto, apoderarse de ella.

Pero todavía nos queda una duda y debemos encontrarle la vuelta al contenido de estas misteriosas Ideas, cuya forma aparece ahora con bastante claridad. A pesar de la advertencia –y a falta de ejemplos o de ilustraciones–, el retrotraerse hasta Platón todavía parece imponerse como una fatalidad, y continuamos preguntándonos si esas Ideas no deben, en última instancia, entenderse "meramente" como las viejas abstracciones platónicas: del Bien o de la Belleza, o de la Justicia (o la libertad, Dios y la inmortalidad del alma en Kant). Pero no es en absoluto la clase de filosofía que Benjamin tiene en mente, aunque hay que tomar un desvío para llegar a ella. Porque el siguiente tema en el "Prólogo" nuevamente hace aparecer con fuerza el espejismo del misticismo de Benjamin, y pone en escena una vez más el motivo arquetípico del lenguaje mágico: el acto de nombrar, en el cual, de manera previsible, aparece Adán desplazando a Platón:

> La estructura de la verdad [...] exige un modo de ser que por su falta de intencionalidad se parezca a la pura y simple existencia de las cosas, pero que sea superior a ésta por su permanencia. La verdad no es una intención que alcanza su determinación y características de la realidad empírica, la verdad más bien consiste en el poder que ante todo sella con su esencia a la realidad empírica. El estado del ser más allá de todo lo fenoménico, a quien únicamente le pertenece este poder, es el del nombre. Éste determina la manera en la cual se dan las ideas [o son reveladas como datos, *Gegebenheit*]. Pero no son dadas tanto en un lenguaje primordial como en una forma primordial de percep-

> ción, en la cual las palabras conservan la nobleza de su función denominativa, sin verse menoscabadas por las operaciones del conocimiento en cuanto tal.[9]

"Las ideas se despliegan, sin intencionalidad, en el acto de nombrar, y tienen que renovarse en la contemplación filosófica."[10]

Ahora podemos avanzar con mayor rapidez: tal como lo indica el contexto del "Prólogo", y como Benjamin nos lo dirá aproximadamente una página más adelante, "tragedia" es justo ese "nombre" y una "Idea", y se convertirá en el objeto de una *Darstellung* filosófica como es debido, el trazado de una enorme constelación a partir de conceptos "empíricos". Retrospectivamente, también sabemos que un nombre similar, una idea similar, está implícita de alguna manera en la noción de "pasaje" en el proyecto posterior. De pronto, el repertorio platónico tradicional de abstracciones –cualquiera que haya sido su contenido social e histórico en tiempos de Platón– se transforma radicalmente en una avalancha de "ideas" modernas de un tipo mucho más concreto e histórico, como *capital* mismo, o burocracia o dictadura, o incluso Naturaleza o Historia, en sus sentidos modernos, o, por último, ¡"París, capital del siglo XIX"!

Estas nuevas "ideas" no deben considerarse como una especie de "caída" de la problemática platónica en la dinámica secularizada de los tiempos modernos. Más bien, estas nuevas abstracciones, como el sistema o la totalidad de Adorno, son al mismo tiempo enteramente no empíricas (no dadas como conocimiento o de una manera inmediata) y para nosotros las cuestiones más reales en el mundo, las cuestiones que nos coaccionan de la manera más absoluta; presentan nuevos problemas "gnoseológicos", a los cuales la solución deliberadamente arcaica de Benjamin les brinda una nueva respuesta que es conservada en *Dialéctica negativa*. El contexto discursivo del "Prólogo" de Benjamin, por lo tanto, sería

[9] Walter Benjamin, *Ursprung...*, *op. cit.*, p. 216 (36).
[10] *Ibid.*, p. 217 (37).

mejor comprendido yuxtaponiéndolo a obras como el engorroso intento de Weber de teorizar acerca de los "tipos ideales" sociológicos, y no a las de sus predecesores platónicos o incluso hegelianos de la tradición filosófica anterior.

Antes de documentar la fidelidad de Adorno a esta noción de constelación o de configuración, debemos precisar unos pocos aspectos más de la concepción de Benjamin. En primer lugar, debido precisamente a ese sentido de la originalidad y de la naturaleza no tradicional de su propuesta, Benjamin tratará de diferenciarla de modo tajante de las concepciones tradicionales de abstracción –como lo general y lo particular, o lo típico–, que llevaría toda su argumentación acerca de la Idea y de los conceptos otra vez a categorías lógicas conocidas. Los conceptos individuales, por ejemplo, que registran variados aspectos de la realidad empírica y cuya configuración constituye su Idea, lejos de ser de alguna manera representativos, característicos, típicos o promedio, deben registrar sus extremos; sólo en sus postreras y convulsivas manifestaciones puede aprehenderse lo real, no en sus mínimos comunes denominadores.[11] Este énfasis perverso en lo atípico y en la disonancia entre "especie" y "género" bastaría para distanciar decisivamente a Benjamin tanto de Platón como de Weber; su espíritu puede captarse de una manera más inmediata en la problemática literaria de su libro sobre el drama barroco, donde tiene más sentido aproximarse a un género a partir de sus producciones excepcionales y extremas, y no de sus reproducciones rutinarias y de más bajo nivel. Pero deberíamos también traducir esta insistencia metodológica de Benjamin al lenguaje, muy distinto, de Adorno, y poner el énfasis en la forma en la cual la conceptualidad en nuestro tiempo se acerca por fuerza al nominalismo y se centra por su propio impulso en los casos y los acontecimientos únicos –más que, como antes, en sus pálidas abstracciones, que se han convertido para nosotros en palabras huecas–.

[11] Walter Benjamin, *Ursprung...*, *op. cit.*, p. 215 (35).

Las palabras nos plantean un segundo problema en el cual debemos detenernos brevemente, porque no me parece un prurito excesivo sino una tarea indispensable, y en el espíritu del propio Benjamin, completar su interpretación con una observación acerca de la manera en la cual el lenguaje de la Idea por fuerza se superpone al de los conceptos. Lo que no conviene en absoluto es dejarse inducir a error por los términos de la discusión y reiterar el esfuerzo de aislar un grupo de Ideas-palabra, que son distintas a las usadas por la conceptualidad: esa lista sagrada nos haría retrotraernos, de muchas formas, al sistema platónico. Porque es obvio, cuando empezamos a pensar en ello concretamente, que las mismas palabras tendrán que intercambiar posiciones con frecuencia. El estudio de cierta clase de metafísica existencial, por ejemplo, puede implicar que se postule, como Idea, la existencia objetiva de lo "trágico" (como en *Del sentimiento trágico de la vida*, de Unamuno, o en *Modern Tragedy*, de Raymond Williams). Pero aquí, en Benjamin, "trágico" sólo designa un rasgo de la realidad de la forma, quizás uno extremo, reformulado en otro del grupo de conceptos que, a la larga, quedarán organizados en el "nombre" del fenómeno de conjunto, es decir, la Idea. De este modo, aunque el libro sobre el drama barroco [*tragic drama*]* certifique la existencia de una idea de "tragedia", el concepto de lo "trágico" en nuestro ejemplo contrastante no tiene nada que ver con esa "Idea" y funciona en un nivel por completo distinto.

De la misma manera, puede resultar útil llegar a una idea general del mercado a través del concepto "libre" (como en libre comercio, libertad de contrato y otros): tal concepto ocuparía su lugar en una entera constelación, pero tendría poco que ver con ese asunto muy diferente, la Idea de libertad (veremos, dentro de

* En alemán, "drama barroco" es *Trauerspiel*, que literalmente significa "obra teatral fúnebre o luctuosa". Este término se empezó a usar en Alemania en el siglo XVII en lugar de *Tragödie*. *Trauerspiel*, en inglés *tragic drama*, se traduce por "drama barroco" para conservar la diferencia entre drama trágico y tragedia clásica. [N. de la T.]

poco, cómo plantea esto Adorno). De hecho, podemos apelar como autoridad al texto del propio Benjamin para cargar a su cuenta esta nueva complicación metodológica: porque en un pasaje que ya citamos especifica muy precisamente que la palabra para una Idea es un *nombre*, y ahora podemos entender mejor por qué el tema del nombrar es un paso crucial en su argumentación y en su diferenciación entre ideas y conceptos. En la Idea, y volvemos a citar, "las palabras conservan la nobleza de su función denominativa, sin verse menoscabadas por las operaciones del conocimiento en cuanto tal". Esto significa que "libertad" es una palabra que se usa ahora como el nombre de una Idea, mientras que el atributo "libre" no participa de esa denominación, sino que es una palabra no denominativa que tiene una función en el proceso del conocimiento y de conocer el objeto.

Por último, será necesario completar esta interpretación con la descripción característica de Benjamin de las relaciones entre las Ideas como tales. Es una imagen que también proviene de la astronomía para distinguirla con precisión de la relación de los conceptos entre sí, que se definió como una constelación. Aquí, sin embargo, entre las Ideas, la autonomía reina junto con la armonía:

> Éstas están, como no pueden estarlo las meras palabras, por completo ensimismadas, en un aislamiento total. Y así, las ideas suscriben la ley que dice: todas las esencias existen en una acabada autonomía, no sólo con respecto a los fenómenos, sino también y en especial las unas con respecto de las otras. Así como la armonía de las esferas depende de las órbitas de los cuerpos celestes que jamás se tocan, del mismo modo la existencia del *mundus intelligibilis* depende de la distancia insalvable entre las puras esencias. Cada idea es un sol que se comporta en relación con las demás ideas de la misma manera en que los soles se comportan entre sí.[12]

[12] Walter Benjamin, *Ursprung..., op. cit.*, pp. 217 y 218 (37).

Se relacionan las unas con las otras en tanto cada una es también un cuerpo celeste, aunque una estrella que es un sol en cualquier cielo en particular se transforma, por ello mismo, en incomparable, en el horizonte de un mundo entero y en la única verdadera realidad o referente, como lo afirmó una vez Derrida. Dentro de esa hegemonía, sólo ese único sol es concebible y no puede ser pensado junto con el resplandeciente enjambre que el conocimiento identifica en vano como otros soles. Los conceptos son esas estrellas distantes cuya yuxtaposición puede ser captada en la imagen de una constelación; las Ideas, entretanto, aunque múltiples y también discontinuas, no ofrecen una atalaya análoga más allá de ellas desde la cual aprehender su coexistencia, semejante a la de las estrellas: es decir, volviendo al problema con el que empezamos, no pueden ser uncidas en la forma de un sistema filosófico, y la exposición filosófica a cualquier Idea aislada nos ciega con su luz a la visión de las otras. Las discontinuidades de *Dialéctica negativa* están, pues, ya prefiguradas en esta imagen de Benjamin, que, sin embargo, en cierto modo regresa de una manera más explícita en la estética de Adorno, como lo veremos más adelante.

VI. LOS MODELOS

ADORNO TIENE OTRAS FIGURAS ALTERNATIVAS para la constelación como forma de *Darstellung* filosófica, aunque esta última ocupa una posición central en *Dialéctica negativa* (*DN*, 163-168/161-166 [165-169]), donde es celebrada en un sentido amplio como un método que libera el contenido histórico del *concepto* (como se lo ha observado, Adorno abandona el léxico de la Idea y retorna a modalidades hegelianas más generales):

> Conocer el objeto con su constelación es saber el proceso que ha acumulado. El pensamiento teórico rodea en forma de constelación al concepto que quiere abrir, esperando que salte de golpe, un poco como la cerradura de una refinada caja fuerte: no con una sola llave o un solo número, sino gracias a una combinación de números (*DN*, 166/163 [166]).

Que el contenido de esta caja no serán los descubrimientos de una "historia de las ideas" o los de una "sociología del conocimiento" ya lo sabemos de antemano. Entretanto, desde que a los lectores actuales de Benjamin los ha dejado siempre perplejos su insistencia en la "intemporalidad" –en relación con las Ideas, acerca de las cuales hemos intentado demostrar que son sociales e históricas por naturaleza–, vale la pena notar la manera en la cual Adorno utiliza la espacialidad de la imagen de la constelación para discutir de modo explícito la "causalidad lineal", pero en nombre de la historia misma (está refiriéndose a Weber como alguien que utiliza de una manera inconsciente el método de la constelación): "De todos modos, la creciente tendencia integradora del sistema capitalista, cuyos factores se entrecruzan en una conexión funcional cada vez más completa, convierte a la antigua pregunta por la

causa en algo cada vez más precario comparado con la *constelación*" (*DN*, 168/166 [169]).

Mientras tanto, las ciencias mismas "probablemente no operan tanto según cadenas causales como con redes causales" (*DN*, 293/266 [264]). Ésta es, sin embargo, un tipo de intemporalidad distinta a la eternidad platónica, y resulta perfectamente adecuado asociarla con el nombre que ha recibido en otro compartimiento del pensamiento contemporáneo, verbigracia, el de *sincronicidad*, que no significa una detención del tiempo o de la historia, sino más bien una forma de pensar que no involucra lo temporal en cuanto tal: la intemporalidad en su suspensión de la categoría de tiempo y de temporalidad, más que en su invariabilidad de otro mundo. Habiendo llegado a este punto, podemos identificar esta visión de las redes causales y de las constelaciones con la causalidad estructural de Althusser: una intersección cuyo significado queda apuntalado por el interés de Althusser en el problema de la *Darstellung* en Marx, sin que, por otra parte, alcance el mismo tipo de resultados formales para su propia práctica filosófica que los que observaremos en Adorno.

Existen, sin embargo, otras figuras no geométricas para esa práctica que nos resultan sobremanera instructivas. Conviene hacer una sugerencia previa: pienso que sería útil para aquellos que escribimos acerca de Adorno abstenernos con rigor y autodisciplina, y durante un período indefinido –a menos que resulte absolutamente inevitable–, de usar las típicas analogías musicales, que se han convertido casi en una convención en las obras críticas sobre Adorno. Pero, de un modo inesperado, tal es el caso en este momento: *Dialéctica negativa* ofrece tres demostraciones con todas las de la ley de lo que hemos estado denominando el método de la constelación, y las tres son análisis concluyentes, con la extensión de un estudio monográfico, sobre la libertad, la historia y la "metafísica". Estos capítulos se designan de una manera explícita como "modelos", un término que siempre me ha parecido inadecuado, tanto desde el punto de vista estético como filosófico, en un escritor tan consciente de sí en el aspecto lingüístico, cuya rela-

ción con la inercia reificada de la mera terminología es por lo general sutil y alerta, desconfiada y siempre al borde de la estampida dialéctica. "Modelo", sin embargo, suena precisamente como uno de esos términos inertes, que ha sido tomado prestado de las formas más reificadas del discurso científico y científico-social: por supuesto, la disciplina de la sociología está siempre presente en la mente de Adorno, incluso en sus trabajos filosóficos más formales, pero lo que de ella está presente con más frecuencia son sus límites constitutivos y la marca que le ha dejado la historia en la forma de la especialización, más que su derecho a sustituir a la filosofía, en especial en lo referente a términos y nombres.

En el mejor de los casos, parecería como si lo inoportuno de esta palabra reflejara un malestar en la práctica de Adorno que él mismo, por lo general, desplazaba hacia otras personas –sobre todo Kant y Sartre, en el capítulo sobre la libertad (*DN*, 222-225/223-226 [211-296])–; concretamente, el dilema del *ejemplo* filosófico, cuya calidad de opcional descalifica de inmediato la autoridad del concepto que se supone que debería ilustrar. Pero resulta difícil leer estos tres capítulos "modelo" de otra manera que como "ejemplos" del nuevo método, transformándolo así en esa "metodología" que era, sobre todo, aquello en lo que quería evitar convertirse. Una estrella puede servir sin duda como ejemplo de la *estrellidad* en general, pero el sol no puede ser ejemplo de nada. El término "modelo" podría entonces, inconscientemente, reconocer ese tipo de fracaso, por la manera misma en que atrae sobre sí la atención.

Todo se ve distinto, sin embargo, cuando descubrimos que la palabra "modelo" tiene, de hecho, un origen específicamente musical para Adorno: Schönberg se apropió de ella en su acepción laxa y coloquial de "ejercicios" (uno de sus libros se titula *Modelos para principiantes*) y le fue dando un significado cada vez más específico y articulado, que nos resultará instructivo en este caso. Modelo, posteriormente, para Schönberg, designa la materia prima de una composición determinada y de su punto de partida temático: es decir, para la música dodecafónica, la serie específica misma, el orden particular y la configuración de las doce notas de la escala

que, elegidas y ordenadas por anticipado, *se transforman* en la composición, en tanto esta última es "nada más" que una elaborada serie de variaciones y de permutaciones, tanto verticales como horizontales, del punto de partida. Lo que en la música clásica estaba separado –los "temas" iniciales y su posterior "desarrollo"– se encuentra aquí reunido. Al referirse a la importancia de Beethoven en *Filosofía de la nueva música*, Adorno nos dice lo siguiente:

> Ahora bien, en conexión con el desarrollo, la variación sirve para el establecimiento de relaciones universales concretas y no esquemáticas. La variación se dinamiza. Sin duda, ahora sigue todavía conservando el material de partida –Schönberg lo llama el "modelo"– como idéntico. Es todo "lo mismo". Pero el sentido de esta identidad se refleja como no identidad. El material de partida es de tal índole que conservarlo significa al mismo tiempo modificarlo. Pero en absoluto es en sí, sino sólo en relación con las posibilidades de la entera composición (*FNM*, 57/55 y 56 [55]).

Si la analogía filosófica que le hemos atribuido a Adorno basándonos en este nuevo significado de la palabra "modelo" es acertada, entonces una filosofía un poco anterior o clásica podría también ser descripta de una manera parecida, como la ostensible separación de un "material temático inicial" –la idea o problema filosóficos– de su ulterior desarrollo —argumentación y juicio filosóficos–. Esta separación significa que el concepto en cuestión precede al texto filosófico, que luego lo "piensa", lo critica y lo modifica, resuelve o refuta el problema: un texto semejante, presumiblemente, tiene un tiempo narrativo no diferente a la forma sonata, donde algo culminante y decisivo por último sucede –se alcanza el clímax de la argumentación filosófica–, después de lo cual la coda cierra el proceso bosquejando las conclusiones. (En el pasaje que acabamos de citar, por supuesto, Adorno, de una manera característica, redobla la apuesta a esta interpretación, desde el momento en que también quiere plantear que algo parecido a la solución de Schönberg ya está secretamente implícito en Beethoven: del mismo modo en que uno tam-

bién querría argumentar que ciertos textos cruciales de la filosofía clásica ya son "dialéctica negativa" sin tener conciencia de ello.)

Lo que debemos retener ahora son las consecuencias de la filosofía "dodecafónica", que serán distintas de las de la filosofía clásica: el concepto o problema no será independiente de la *Darstellung*, sino que será uno con ella; no habrá acontecimientos conceptuales, ni "argumentos" del tipo tradicional que conduzcan al clímax de la verdad; el texto será una variación infinita en el cual todo es recapitulado a cada instante; el cierre, finalmente, será alcanzado sólo cuando se hayan agotado todas las variaciones posibles. No nos parece superfluo agregar, a la luz de las obsesiones numerológicas de los artistas que Adorno admiraba, como Thomas Mann o el mismo Schönberg, que –de una manera poco característica para este autor– el tercero y último "modelo" de *Dialéctica negativa*, acerca de la metafísica, está dividido en "capítulos" y publicado en la forma de doce secciones numeradas.

VII. LAS ORACIONES Y LA MIMESIS

TODO ESTO, sin embargo, define de una manera general la relación de Adorno con los conceptos, la manera en la que una filosofía dodecafónica interpreta las configuraciones y las constelaciones que a la vez inventa y encuentra en su camino. No obstante, la textura de esta filosofía no puede alcanzarse por medio de tal descripción, que podría resultar válida, como ya lo hemos dicho, en cierta medida también para los proyectos de Benjamin que la precedieron. Lo que encontramos como radicalmente original en Adorno, y como una práctica y una micropolítica filosófica que tiene en última instancia muy poco en común con Benjamin, es el despliegue de la oración dialéctica misma, en relación con la cual incluso los grandes desarrollos de sintaxis quiasmática de Marx apenas tienen un lejano aire de familia. El verdadero precursor no parecería ser Benjamin, y por cierto tampoco Nietzsche, sino el extraordinario retórico austriaco Karl Kraus, no tan intraducible como desconocido en inglés, para vergüenza nuestra, quizás porque las más importantes de sus manifestaciones autoproducidas –que surgen de la inmediatez periodística semana a semana en la Viena de su tiempo y de su diario privado, *Die Fackel*– tienden a desgarrar sus contextos y a hacer saltar en pedazos el marco del ensayo que servía de pretexto para su producción, de manera que los escritos de Kraus en realidad no pueden ser leídos, sino sólo sus períodos retóricos aislados:

> En estos grandes tiempos, que conocí cuando eran así de pequeños; que volverán a ser pequeños, si es que les queda tiempo para ello; que, como en el reino del crecimiento orgánico semejante transformación no es posible, llamaremos más bien tiempos de opulencia y, por cierto, también tiempos difíciles; en estos

> tiempos en los cuales suceden cosas que no podíamos imaginar y en los cuales lo que debe suceder ya no puede ser imaginado, porque si pudiéramos imaginarlo, no sucedería; en estos tiempos serios que se murieron riéndose al pensar que podían volverse serios; que, sorprendidos por su propia tragedia, tratan de divertirse y, al ser pescados con las manos en la masa, se afanan por balbucear algunas palabras; en estos tiempos estruendosos que estallan con la espantosa sinfonía de acciones que producen informes y de informes que producen acciones; en estos tiempos, no esperen de mí ninguna palabra propia, ninguna excepto estas palabras que apenas se las amañan para evitar que se malinterprete el silencio.[1]

Quiero hacer notar que lo que Adorno encontró aquí es el paradigma mismo de una sintaxis expresiva que ejerce presión sobre los mecanismos propios de la estructura de la oración en sus inagotables variantes y los moviliza para que sean conductores de un significado que está mucho más allá de su contenido inmediato como mera comunicación y denotación. A Kraus, más aun que al mismo Adorno, se le puede aplicar la idea de Benjamin de que "el habla se comunica a sí misma",[2] y quizás también su noción característica del lenguaje como una "mimesis no representacional".

No está claro hasta qué punto Adorno descubrió las posibilidades de la noción de mimesis en el uso infrecuente que de ella hace Benjamin: lo que sí es seguro es que llegó a darle una importancia mucho mayor a la que tenía en Benjamin, quizás demasiada (involucrando incluso toda una antropología en *Dialéctica del Iluminismo*) y al mismo tiempo apenas levemente distintiva, apenas levemente diferente. En todo caso, podemos compararla con una palabra y noción de Benjamin distinta: porque nada en el escritor de más edad ofrece tantas analogías puramente formales al parti-

[1] *In These Great Times: A Karl Kraus Reader*, ed. de Harry Zohn, Montreal, 1976, p. 70.

[2] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, p. 142.

cular estatus en Adorno de la mimesis –un concepto fundacional nunca definido o comentado pero siempre aludido, de nombre, como si hubiera preexistido a todos los textos– como la noción benjaminiana de *aura*, que por lo demás no tiene nada que ver con aquélla.[3] Es como si, en ambos escritores, una especie de anhelo reprimido de un fundamento se abriera paso en sus escritos a través de estos términos mágicos, que se evocan para explicarlo todo sin contar ellos mismos con una explicación, hasta que a la larga quedamos persuadidos de que nunca podrían ser explicados o fundamentados, y señalan la raíz de alguna arcaica obsesión privada, como en las palabras y sonidos primitivos de los grandes poetas de la modernidad. "Aura" y "mimesis" son, pues, los rehenes dados a lo único y a lo particular que liberan un extraordinario pensamiento y lenguaje universalizador para que siga adelante con lo suyo.

[3] "Aura" parece provenir del filósofo "irracionalista" Ludwig Kages (véase Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule*, Múnich, 1987, pp. 224 y ss. [trad. esp.: *La Escuela de Fráncfort*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010]). El origen de "mimesis" es más oscuro, sobre todo porque el uso que hace Adorno del concepto tiene muy poco en común con el que hace Benjamin. De todos modos, véase Michael Cahn, "Subversive Mimesis; T. W. Adorno and the Modern Impasse of Critique", en M. Spariosu (comp.), *Mimesis in Contemporary Theory*, vol. I, Filadelfia, 1984. Habermas interpreta la centralidad del concepto como una compensación para la falta de una concepción positiva de la razón: "En el lugar de esta razón primordial que fue desviada de su intención de verdad, Horkheimer y Adorno proponen una capacidad, mimesis, acerca de la cual sólo pueden hablar como lo harían acerca de un fragmento de naturaleza incomprensible. Caracterizan la capacidad mimética, en la cual una naturaleza instrumentalizada hace su muda acusación, como un 'impulso'. La paradoja en que la crítica de la razón instrumental está enredada, y que resiste obstinadamente incluso la más refinada dialéctica, consiste en esto: Horkeimer y Adorno deberían presentar una *teoría* de la mimesis, lo cual, según sus propias ideas, es imposible" (*The Theory of Communicative Action*, vol. I, trad. de Thomas McCarthy, Boston [MA], 1984, p. 382 [trad. esp.: *Teoría de la acción comunicativa*, trad. de Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 1989]).

Dialéctica del Iluminismo será analizado más adelante. En mi opinión, sin embargo, la mimesis representa más bien el sustituto de la tradicional relación sujeto-objeto.

Sin embargo, hay un sentido del proteico término "mimesis" que, gracias a *Dialéctica negativa*, podemos especificar y usar: el precio de esta aplicabilidad consiste, sin duda, en una reducción y especialización que lo aparta de una manera tajante de otras utilizaciones de Adorno de la palabra con toda su carga. En el clímax de su argumentación acerca de la causalidad, en un pasaje notable que merecería un comentario más detallado, Adorno, de una manera compleja, ensaya la dialéctica del sujeto y del objeto presente en la misma "dialéctica del iluminismo" que produjo, en primer lugar, el concepto de causalidad, como una forma de manejar las relaciones objetivas, las jerarquías, las interacciones, las dominaciones y las subordinaciones presentes en el mundo de las cosas. La proyección (un fenómeno psíquico posterior y degradado, desarrollado al máximo en el capítulo sobre el antisemitismo en *Dialéctica del Iluminismo*) no es en absoluto lo que Adorno tiene en mente cuando evoca una cierta "afinidad" necesaria entre el sujeto y las cosas que presupone cualquier forma de conocimiento: el iluminismo construye sobre esto tanto como querría eliminarlo: "La conciencia sabe tanto de su otro como le es semejante, y no tachándolo junto con la semejanza. [...] Cuanto menos afinidad tolere el sujeto con las cosas, tanto menos contemplaciones guardará para identificarlas" (*DN*, 267/270 [268]).

Todas estas consideraciones estarían presentes en una crítica genuina del concepto de causalidad, acerca de la cual también opina que es un lugar privilegiado para observar cómo opera la identidad en lo no idéntico. Y luego dice acerca de este concepto: "En él, el pensamiento mimetiza el hechizo de las cosas, del que él mismo las ha rodeado, al borde de una simpatía capaz de eliminar el hechizo susodicho. La subjetividad de la causalidad elige la afinidad con los objetos como presentimiento de lo que el sujeto perpetró en ellos" (*DN*, 267/270 [268]).

Esta noción de un mimetismo –una forma fuerte de mimesis– presente en los conceptos muy técnicos de las ciencias y de la filosofía, un impulso mimético que las avergüenza y que intentan negar (en el sentido fuerte freudiano), si no reprimir por completo,

me parece que ofrece claves útiles con respecto a la propia práctica filosófica de Adorno, que en este sentido constituiría un *acting out* casi psicoanalítico o "cura por la palabra", una *abreacción,* precisamente de ese impulso mimético reprimido, permitiéndonos una vez más aprehender alguna relación anterior del sujeto que hace la mimesis con su otro o naturaleza: una relación que no podemos restablecer o reinventar como tal en los "tiempos modernos", no más de cuanto la terapia freudiana nos invita a convertirnos otra vez en niños, aunque la recuperación de la infancia a través de la memoria –de hecho, una anamnesis– sea terapéutica en sí misma.

Si la filosofía puede de hecho hacer esto, si la estructura de la oración filosófica más poderosa, formalmente ingeniosa o evocativa puede producir efectos de este tipo en la mente del lector, es una cuestión que puede ponerse en duda. Esta duda no se reduce ni puede articularse de una manera útil por la forma en que Adorno, siguiendo la fuerte impronta de Benjamin, excluye sistemáticamente de su estética cuestiones de recepción y, por lo tanto, de una manera implícita, de su versión del poder de los textos de la "teoría crítica". O más bien dispone de una poderosa versión de la negativa a recibir –es decir, de la resistencia– en la teoría nietzscheana del *ressentiment*.[4] Sin embargo, en cuanto a la recepción o a la posibilidad en nuestro tiempo de que un sujeto adopte una posición crítica, esto se inscribe como una descripción de la trayectoria no característica de cada sujeto individual, y por lo general es evocada como la supervivencia anacrónica de un individualismo de una época anterior y de un conjunto de actitudes de clase de una época anterior en el nuevo mundo del sistema total y de la sociedad "administrada" o burocrática (*DN*, 50 y 51/40 y 41 [48-50]); es decir que la posibilidad de recepción generalmente se explica como un accidente de privilegios de clase que aíslan al sujeto crítico de un movimiento tendencial de *Gleichschaltung* social y sistémica.

[4] Véase la "Segunda parte" de este libro.

No obstante, y dejando de lado sus posibles efectos, cabría analizar las oraciones de Adorno en los términos de sus componentes miméticos: algo que de cualquier modo se intenta a menudo cuando la práctica filosófica es descripta, sin excesivo rigor, en términos estéticos: "Sólo de una forma puede representar el concepto la causa de la mimesis, a la que suplantó: apropiándose algo de ésta en su propio comportamiento, sin dejarse corromper por ella" (*DN*, 26/14 [23]).

Sin embargo, no se percibirá de la manera adecuada la intensidad de esta voluntad a menos que pongamos de relieve al calificador y recordemos la absoluta hostilidad de Adorno hacia la asimilación de la filosofía a la escritura estética, al juego, al arte, a las *belles-lettres* en general. Esta radical diferenciación del pensamiento filosófico de la producción artística –poco razonable en el clima intelectual de la actualidad– es el precio que hay que pagar para detectar esos rasgos de la argumentación filosófica que tienen algo en común con la práctica artística:

> La libertad del pensamiento es el lugar en que éste supera aquello a que a su vez se vincula y ofrece resistencia. Su guía es el impulso expresivo del sujeto. La necesidad de prestarle voz al sufrimiento es la condición de toda verdad. Y es que sufrimiento es objetividad que pesa sobre el sujeto; lo que éste experimenta como lo más subjetivo, su propia expresión, está mediado objetivamente (*DN*, 29/17 y 18 [26]).

Ya aquí se nota, en la defensa filosófica de un momento mimético de la filosofía, que en el lenguaje de Adorno lo mimético ha empezado a representarse a sí mismo, algo que puede verse con mayor claridad si se sustituye la terminología de la mimesis por una más reciente, una terminología que no estaba a disposición de Adorno en sus formas contemporáneas y que, como todo cambio de código, ejerce cierta violencia interpretativa sobre su pensamiento: a saber, el lenguaje de la *narrativa*. Porque en primera instancia, y más allá del cratilismo de algún nombre o palabra aislados (como,

por ejemplo, en el lenguaje poético), no es obvio que pueda decirse que las oraciones son miméticas sin hacer antes un laborioso rodeo a través del sistema de lenguaje por el cual fueron producidas, un rodeo que en última instancia involucra una visión comparativa de las distintas estructuras posibles del lenguaje humano. Este rodeo, que hace que el trabajo de un Humboldt o de un Whorf se eleven como un gigantesco monumento o cordillera, le permite al analista captar el espíritu sintáctico particular y único de un determinado lenguaje o sistema de lenguajes como una forma de la mimesis de la relación de esos hablantes con la existencia y con el mundo en general (el sistema de tiempos verbales, la presencia o la ausencia de sujetos y de objetos, el hecho de nombrar, etc.) Sin esa perspectiva global (que podría estar implícita en algunos intentos de encontrar la relación de la dialéctica con la estructura del idioma alemán, por ejemplo), las posibilidades miméticas de la oración individual sólo pueden ser captadas como la forma en la cual tienden a convertirse en micronarrativas, por así decirlo, a representar el contenido de lo que ha sido captado en ellas de una manera abstracta como un pensamiento o una argumentación filosófica.

Sin embargo, esta tendencia sin duda es muy fuerte en el mismo Adorno, que complementa el contenido de sus concepciones filosóficas con una pintura casi gestual de la interacción de sus componentes. La concepción de iluminismo –es decir, la razón en general y la pulsión más íntima de todo el pensamiento abstracto en particular– como una forma de dominación obviamente ofrece por anticipado un rico esquema narrativo, con *actantes*, motivos y acontecimientos violentos y dramáticos: algo que se podrá percibir mejor si evocamos las instancias inaugurales de la razón occidental, como en la siguiente observación: "Algo hay en lo que ha de entender el concepto que se retira ante su identidad: éste se ve así obligado a prevenir desmesuradamente que no se levanta ninguna duda sobre la invulnerable totalidad, la coherencia y la acribia del producto mental" (*DN*, 33/32 [30]).

Como si esto no fuera ya lo bastante ominoso, la micronarrativa ahora asume detalles más precisos y las brumas de la homología se disipan para mostrarnos la jungla misma:

> Este sistema [el racionalismo] en el cual el espíritu soberano se creyó transfigurado y transformado, tiene su prehistoria en algo anterior al espíritu: la vida animal de la especie. Los carnívoros son animales hambrientos; el salto sobre la presa es difícil, muchas veces peligroso. Para atreverse a él, el animal necesita en todo caso de impulsos adicionales. Éstos, junto con la molestia del hambre, se convierten en la furia contra la presa, cuya expresión a su vez aterra y paraliza, muy funcionalmente, a la víctima. El proceso de hominización ha racionalizado este mecanismo proyectándolo (*DN*, 33/22 [30]).

Ésta es una descripción cuya argumentación filosófica podría creerse que presupone una determinada antropología (ya expresamos una cierta incomodidad en relación con esos aspectos del pensamiento de Adorno) o, tal vez, esos componentes antropológicos podrían considerarse, a la manera del formalismo ruso, como un contenido en el que Adorno tenía que obligarse a creer para escribir oraciones llenas de vida como éstas. En ese caso, la prolongación más interesante de este aspecto de su trabajo –no la "antropología" como un preconcepto de la naturaleza humana, sino la entera meditación verdaderamente filosófica acerca de la relación entre la historia humana y la historia natural– sería algo semejante a lo que los formalistas denominaron una "motivación del dispositivo", una creencia que justifica la propia estética después de consumado el hecho. De todos modos, es en el "modelo" de la historia natural donde encontramos un último giro inesperado de la micronarrativa que bosquejamos antes, una reapropiación de la narrativa para su uso conceptual y filosófico, sobre todo la oración que corona la discusión de la relación del "instinto" de conservación (para Adorno, la primera maldición sobre nuestro mundo caído) con las estructuras de la conciencia, y, por cierto,

con la "falsa conciencia" misma: "Si el león tuviese conciencia, su furia contra el antílope, al que quiere devorar, sería ideología" (*DN*, 348/342 [347]).

Por lo tanto, es el componente mimético de cada oración filosófica –su tendencia a "narrativizar" lo conceptual– lo que finalmente hace surgir el concepto abstracto aislado de su falsa identidad y le permite, por así decirlo, ser pensado desde el interior y desde el exterior a la vez: un contenido ideacional se transforma miméticamente en una representación cuasinarrativa. Esta microobra de la oración sobre el concepto aislado es lo que socava su aparente autonomía racional y lo preforma (volviendo a la analogía musical) para sus múltiples posiciones en el movimiento más abarcador de la constelación o "modelo". La mimética o la narrativa puede pensarse como una especie de estrategia homeopática, en la cual, revelando el movimiento originario de la dominación que se esconde en el pensamiento abstracto, se neutraliza el veneno de la abstracción, permitiendo la realización de cierto contenido de verdad potencial o utópico.

Es preciso agregar que este significado de la modalidad mimética del filosofar de Adorno de ninguna manera lo califica como mero "*littérateur*"; de ninguna manera implica la sustitución de la filosofía por la estética, ya que el impulso mimético les es común a ambas, pero toma formas distintas en cada una. En todo caso, en *Dialéctica negativa*, Adorno argumentó bastante extensamente en contra del reemplazo de la filosofía por la literatura: "Ni siquiera un esfuerzo extremo por expresar en palabras la historia detenida de las cosas puede lograr que esas cosas dejen de ser conceptos" (*DN*, 65/52 y 53 [58]).

Sin embargo, la forma de las oraciones debe verse también como la forma del filosofar:[5] veremos más adelante, por ejemplo,

[5] Rainer Hoffman abre una primera instancia para el análisis estilístico y sintáctico de Adorno en sus *Figuren des Scheins* (Bonn, 1984). La valiosa obra de Friedemann Grentz, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen* (Fráncfort, 1974), postula el uso de dos tipos fundamentales de oraciones en Adorno (ambas

la inesperada importancia de la imaginería animal que expresa el imperialismo del concepto en el ejemplo que acabamos de dar (de hecho, parece el tema de la entera dimensión de la historia natural, que es parte ineludible del "sistema" filosófico de Adorno). Lo mismo puede decirse ahora acerca de las imágenes y las figuras provenientes de la economía que le prestan su trabazón a oraciones que, gracias a ellas, se transforman en verdaderos aforismos. La comparación, que pone en escena lo particular de una manera especialmente vívida, también incluye una entera economía, y esto depende, a lo largo de la obra de Adorno, de la relación entre los individuos y las leyes tendenciales del capital tardío o monopólico. Ya hemos notado un área protoeconómica de importancia filosófica en la noción del concepto y de la identidad, que corresponde a la concepción de Marx del valor en el simple intercambio de mercancías. Una entera segunda dimensión de la lógica de la economía, sin embargo, depende de la relación más compleja y dialéctica entre lo universal y lo particular, que sería conveniente separar en dos grupos generales: el primero relacionado con la división del trabajo en cada sujeto, mientras el segundo dramatiza la precaria situación de la individuación misma bajo condiciones monopólicas.

Así, para considerar primero este segundo grupo, la imagen tradicional del rebelde no es sólo objetivamente precaria, sino quizás incluso subjetivamente ilusoria. Del rebelde de Hollywood,

---

"*geschichtsphilosophisch*", p. 12): éstas son las "negaciones fisionómicas", por una parte, y la más común negación "determinada" hegeliana, por otra (pp. 180, 202 y 203). Gillian Rose, entretanto, sugiere que en Adorno los argumentos "tomados de la tradición filosófica [...] son transformados en principios de crítica social a través del recurso a la figura del quiasmo: los argumentos que exponen una abstracción ilegítima en la filosofía revelan principios de abstracción en la sociedad; los argumentos que exponen el dominio ilegítimo del sujeto en la filosofía revelan formas de dominación social" (*The Melancholy Science*, Nueva York, 1978).

Esto resulta pertinente sobre todo porque el quiasmo constituye, en general, la figura fundamental de todo el marxismo o el materialismo dialéctico (creo que aparece con poca frecuencia en Hegel).

por ejemplo –pensamos en Orson Welles–, Adorno y Horkheimer observan que incluso su disidencia puede contemplarse como un estilo o una excentricidad: "Una vez que su forma particular de desviación de la norma queda registrada y clasificada por la industria cultural, le pertenece a ésta como el reformador agrario le pertenece al capitalismo" (*DI*, 118/132 [159]). Rodeado por el enemigo, asimilado por el sistema, el campesino más revolucionario exige ahora reintegrarse a una estrategia de mercado más amplia que se propone, precisamente, dividir las grandes propiedades para crear propiedad privada y promover a un proletariado de otra manera sin tierras. El símil heroico incluye el entero proceso épico, que constituye un manual condensado sobre la reforma agraria tal como la ve el análisis marxista; pero también incluye el anticipo de la historia para una película por completo nueva para la cual la innovación estilística del tipo Welles se considera una forma de prueba de *marketing* que le permite a Hollywood modificar y modernizar su técnica, produciendo una innovación dentro del producto estereotipado.[6] Por otra parte, todo esto puede reescribirse en los términos de la primera modalidad de análisis antes mencionada, la división interna del trabajo: "No hay contienda sin juez: toda la riña es puesta en escena por la sociedad que ha sido internalizada por el individuo, la cual supervisa la lucha y toma parte en ella" (*MM*, 175/134 [153]).

El caso más típico, sin embargo, es el del sujeto individual como anacronismo: la comparación es con el pequeño negocio en la era de los grandes trusts y monopolios, y así como "la posibilidad de convertirse en sujeto económico, empresario o propietario, ha desaparecido definitivamente" (*DI*, 137/153 [184]), el sujeto psíquico, el productor de un arte autónomo o de una acción o pensamiento independiente, también es eliminado, o se con-

[6] Véase David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, Nueva York, 1985, cap. 31: "Alternative Modes of Film Practice" [trad. esp.: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997].

vierte, si sobrevive, en una frágil reliquia, en un juguete de la naturaleza: "Puesto que la gran industria, al liquidar al sujeto económico independiente –ya sea al suprimir a los empresarios autónomos, ya sea al transformar a los trabajadores en objetos del sindicato–, sustrae cada vez más el terreno económico a la decisión moral, también la posibilidad de la reflexión se atrofia" (*DI*, 177 y 178/198 [234]).

Pero este símil económico se abre en una cantidad de direcciones –en una detallada teoría de la psique bajo el monopolio del capitalismo– en las páginas siguientes de *Dialéctica del Iluminismo*. Puede, por ejemplo, ponerse al servicio de una explicación de la naturaleza y de la calidad del potencial residual individual bajo el monopolio: "Bajo el capitalismo, en el carácter fetichista se oculta la utopía de lo cualitativo, o sea, lo que en virtud de ser algo diferente y singular no entra en la relación de cambio vigente" (*MM*, 155/120 [135]).

De la misma manera, pero de un modo más sucinto, se plantea el tema más familiar de la reificación: "Cuanto más reificación haya, tanta más subjetividad habrá" (*W*, 92/74). (La máxima, agrega Adorno, "vale tanto para la orquestación como para la gnoseología".)

Pero el símil también puede ser interrogado por sus propias condiciones de posibilidad, y en ese punto va apareciendo poco a poco la relación entre la psique individual, la propiedad privada y el tiempo mismo: "Históricamente, el concepto de tiempo se ha formado sobre la base de la ordenación de la propiedad" (*MM*, 98/79 [88]; véase también *DN*, 362/368 [369]). De esta forma, no obstante, la oración sigue siendo una especie de afirmación abstracta, una mera proposición filosófica de un tipo relativamente estático. No se transforma en una figura mimética hasta que el "sujeto" entra en el campo magnético del capitalismo tardío, donde la asociación entre la identidad personal y la propiedad privada amenazan con separarse: en ese punto se manifiesta una tendencia cuya historia puede contarse: "Por así decirlo, la propiedad le ha sido conferida al individuo por la clase, y los que tienen el poder de disponer las cosas están siempre listos para des-

poseerlos tan pronto como la universalización de la propiedad pueda amenazar a su principio mismo, lo cual queda precisamente acreditado en la susodicha reserva" (*MM*, 77/64 [71]).

La figura puede, por último, producir su propia teoría total a partir de sí misma, y como figura para su propia existencia: esto es lo que sucede cuando, en uno de los textos más deslumbrantes de *Minima Moralia*, las figuras de la coacción tendencial del sujeto y de su creciente penetración por la división social del trabajo retoman el lenguaje de *El capital* mismo y Adorno puede hablar de una "composición orgánica del capital" dentro del sujeto psíquico: es decir, de un porcentaje en aumento de mecanismos mentales y de operaciones instrumentales en contraste con el trabajo humano viviente, con la libre subjetividad, cuyo papel disminuye cada vez más. Ahora la creatividad humana se reduce a un pensamiento maquinal y la razón a un impulso orgánico intermitente: "La voluntad de vida depende de la negación de la voluntad de vida: la autoconservación anula la vida en la subjetividad" (*MM*, 308/229 [244]).

Pero esta particular figura corrige de una manera explícita su propia malinterpretación: esto no es, especifica Adorno, la tesis de "la 'mecanización' del hombre", la cual "lo piensa como algo estático que, a causa de una 'influencia' desde afuera, de una adaptación a condiciones de producción externas a él, sufre ciertas 'deformaciones'". Más bien, la figura es en sí misma dialéctica e incluye el análisis de Marx de la composición orgánica del capital en cuanto tal.

Estos "tropos dialécticos" movilizan a nivel de cada oración las relaciones entre lo universal, o la totalidad, y lo particular, que han sido descriptas en un capítulo anterior. Confirman lo que se plantea aquí: que el término correspondiente a la totalidad o al sistema social no se presupone meramente en la forma de un conocimiento inerte o de una creencia preexistente: más bien queda especificado por lo que sucede con su contrapartida, el sujeto individual. Estas figuras, por lo tanto, brindan información acerca de un momento específico del funcionamiento de la totalidad so-

cial en su período monopólico: la adhesión al modelo económico del "capitalismo de Estado",[7] un modelo superado por el desarrollo del capitalismo multinacional en la actualidad y que ya no tiene vigencia, permite algún tipo de medición del "sujeto dañado" con el que ya no contamos, una medición cuyos "dispositivos de registro" incluyen imágenes de limitación del espacio, de exclusión tendencial, de la obliteración de la posibilidad y de la innovación creativa a causa de una intensificación de lo reiterativo y de lo uniforme. Este proceso pudo ser registrado en una forma narrativa o mimética por Adorno (y por Horkheimer) porque vivieron durante el período de transición en el cual los negocios y las empresas más pequeñas eran visibles, de manera que su ausencia en un período posterior se convierte en un síntoma dramático, que todavía sigue siendo perceptible para el observador. Ésta es, por supuesto, una ventaja en relación con nuestro propio período, en el cual la homogeneización social es mucho más completa, el pasado ha sido definitivamente descartado y este tipo de dialéctica temporal o modernista parece inoperante.

[7] El de Friedrich Pollock; véase "Primera parte", cap. II, nota 7.

VIII. KANT Y LA DIALÉCTICA NEGATIVA

DE HECHO, lejos de ser una composición "abierta" o aleatoria, *Dialéctica negativa* imita, como desde una gran distancia, con materiales para su construcción radicalmente distintos y con esa "prodigiosa erosión de los contornos" de la que le gustaba hablar a Gide, tras las huellas de Nietzsche, el plan de la *Crítica de la razón pura* de Kant. (Me siento tentado de decir que la *envuelve* como una reconstrucción posmoderna –cristal por fuera, arcadas– envuelve un monumento más antiguo, excepto que Adorno no es posmoderno, y una analogía más exacta sería lo que hace Thomas Mann con el *Fausto* de Goethe.) Los usos y abusos de lo que llamamos dialéctica, lo que uno puede o no puede pensar con ella y en especial la relación con las formas lógicas de identidad y de no identidad, todo esto ocupa el lugar de la preocupación central de Kant con respecto a la razón misma y sus funciones legítimas e ilegítimas.

La ilegitimidad de la especulación trascendental, entonces; el divagar dogmático o teológico entre entidades que no podemos conocer (a la manera, para nosotros ya anticuada, de Kant, de la *dialéctica* trascendental): en el mundo secular de mediados del siglo XX este lugar de error, tentación y confusión es claramente el de Heidegger, a quien una vez más le será dedicada una considerable sección (que no analizaremos de una manera especial aquí, aunque un crítico hostil ha sugerido que el antagonismo por principio de Adorno hacia Heidegger, desde sus comienzos en adelante, fue "el único punto fijo de su filosofía").[1] El otro enemigo de Kant, en una posición asimétrica, el empirismo –cuya superación es sabido que fue tan importante y tan llena de contenido para él–,

[1] Rudiger Bubner, "Adorno's Negative Dialektic", en Ludwig von Friedeburg y Jürgen Habermas (comps.), *Adorno-Konferenz*, Fráncfort, 1983, p. 36.

en la época de Adorno sólo puede consistir en esa otra perspectiva mucho más deshumanizada que él llama positivismo, y que juega un papel significativo en sus planteos, más como una situación histórica (a veces también llamada nominalismo) que como un conjunto significativo de posiciones filosóficas (como la de Hume) con las cuales tenga que llegar a un acuerdo.

Pero la estructura de la "dialéctica del iluminismo" misma, como una deducción tanto derivada como derivacional, y el enigmático concepto de "mimesis" constituyen alusiones tan omnipresentes, y a menudo tan inexplicables, como las categorías y los esquemas de Kant, mientras por último puede verse que las tres grandes ideas trascendentales, de las que se demuestra de forma exhaustiva que son esencialmente impensables tanto como se afirma que son indispensables –la inmortalidad, la libertad y la idea de Dios– tienen su contrapartida en los tres "modelos" con que concluye su tarea *Dialéctica negativa*. La inmortalidad, por supuesto, vuelve como tal en la sección final acerca de la posibilidad o de la imposibilidad de la metafísica, una reinvención muy poco kantiana de la problemática central de Kant para nuestro propio tiempo: en Kant, esta "idea" en particular o este valor trascendental necesario pero indefendible, regresa para iluminar el fracaso de los paralogismos de la razón pura, que eran incapaces de fundamentar la existencia substancial del alma (que sustituye la unidad del sujeto, la famosa "unidad trascendental de la apercepción").

La libertad corresponde al problema de las antinomias de la razón pura, es decir, a la imposibilidad de establecer las causalidades del universo, si éste tiene un principio y un fin, si es infinito o limitado, y así sucesivamente: la relevancia de lo que podemos pensar hoy como un tema subjetivo o psicológico (la libertad) se aclara con las antinomias de la causalidad misma, y si la misma sucesión de acontecimientos puede ser leída de dos maneras diferentes y no comparables, como una serie causal (determinada, como diríamos hoy, tanto por lo social como por lo psicoanalítico) y como una concatenación de las libres elecciones y respuestas. El punto es que, para Kant, este problema no es subjetivo sino obje-

tivo, y la tendencia de Adorno hacia lo objetivo, su sistemático extrañamiento de lo subjetivo en términos de la "preponderancia del objeto", es muy acorde y de hecho excede la marca kantiana, abarcando a este respecto la ética y esas paradojas éticas que Kant reservaba para otro panel de su tríptico (de ahí la ausencia de una "crítica de la razón práctica" propia de Adorno, desde el momento en que ya está implícita aquí).

La idea de Dios, por último, ese "ideal de la razón pura" que completa la contingencia del mundo empírico con su necesidad, así como también fundamenta la naturaleza y la existencia de los particulares de ese mundo, se transforma en el contexto intelectual poskantiano y poshegeliano de Adorno en la problemática del espíritu del mundo hegeliano, una cuestión acerca de la naturaleza de los universales y de lo universal en cuanto tal (la función tradicional de la anterior idea de Dios), pero también una que despliega el concepto mismo de Historia, en Adorno, como veremos, reproblematizada dialécticamente en términos de la "identidad" y la "no identidad" entre la historia humana y la historia natural. Y hay otros puntos de contacto entre los dos textos, de los cuales "una completa enumeración podría llegar a ser una ocupación útil y no desagradable, pero, en este lugar, por entero prescindible".[2]

Esta ambiciosa operación no elabora, pues, las condiciones de posibilidad para la validez del marxismo mismo, como lo hizo la *Crítica* de Kant para las ciencias naturales de su época; no es en ese sentido exactamente una filosofía del marxismo o la construcción de su andamiaje y apuntalamiento filosóficos (algo que se puede decir que hizo Lukács en su *Historia y conciencia de clase* de una manera más personal y menos tradicional). Sus conclusiones filosóficas –que pueden formularse como la triple emergencia de una nueva concepción (si no *ideas* trascendentales) de mortalidad y de materialismo, de la esencial impureza o heteronomía de la

[2] Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, trad. de J. M. D. Meiklejohn, Chicago, 1952, p. 43 [trad. esp.: *Crítica de la razón pura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009].

ética y de la acción, y del profundo sustrato de historia natural en la historia humana– son, en última instancia, complementos filosóficos de una concepción marxiana de la historia. Aunque el ámbito de esta última es tan vasto que se expande para incluir casi todas las actividades humanas y rivalizar con las bases filosóficas de las distintas disciplinas en su pretensión de fundamentarlas a todas, estas tres zonas se ubican más allá o incluso fuera de la extensión de aquélla. Puede decirse que la filosofía "crítica" o "dialéctica negativa" de Adorno –considerada ahora ya no más como un tipo de método, sino como un conjunto de conceptos y resultados filosóficos sustanciales– en ese sentido corresponde a lo que Sartre (no del todo felizmente) denominó una "ideología" , que constituye un correctivo del marxismo como "la única filosofía intrascendible de nuestro tiempo,"[3] un descongelamiento de lo que se había endurecido dogmáticamente en este último, y una forma de recordar esas cuestiones –tan a menudo denominadas el "factor subjetivo", la conciencia o la cultura– que se encuentran más allá de sus fronteras oficiales.

Por otra parte, el paralelo con Kant también parece indicar que la preocupación posterior de Adorno con respecto a la "no identidad", y en especial el papel que la naturaleza y la belleza natural adquieren en *Teoría estética*, puede por sí misma ser vista con un (muy kantiano) desliz más allá de los límites asignados a esas "ideas trascendentales" y un pequeño desvío alentado por el "bloque" mismo (que en Adorno es lo que separa la identidad de la no identidad): el Kant ateo y escéptico hubiera renunciado a esta clase de ideas, a las que el Kant deísta les da la bienvenida.

Por último, si el papel formativo subterráneo –preferiría decir subtextual más que intertextual– de la *Crítica* que describimos aquí es plausible, entonces se vuelve igualmente claro por qué rara vez podemos tomarle la palabra al Adorno del ensayo manifiesto (y de

[3] Jean Paul Sartre, *Search for a Method*, trad. de H. Barnes, Nueva York, pp. 8 y ss. [trad. esp.: *Crítica de la razón dialéctica precedida de Cuestiones de método*, Buenos Aires, Losada, 2004].

la obra abierta y de la investigación fragmentaria). Estos "modelos" ya no parecen elegidos al azar sino que parecen tener una relación lógica más profunda y más sistemática, y "participar" al menos en la coherencia interna del propio texto de Kant como un síntoma histórico fundamental y una fuerza geológica ascendente del pensamiento en el período burgués temprano.

De hecho, si la maravillosa fórmula del ensayo debe ser tomada a su valor nominal, conceptualizar "ensayísticamente" "se podría comparar al comportamiento de alguien que, en un país extranjero, se ve obligado a hacer un uso práctico de la lengua de éste en lugar de ir acumulando sus elementos como se enseña en la escuela" (*NL*, 21 [22]). Entonces, con respecto a estos "ensayos" de *Dialéctica negativa*, debe observarse que al menos tratan de hablar en un lenguaje indoeuropeo relacionado con el idioma del autor.

IX. EL MODELO DE LA LIBERTAD

PERO LA LIBERTAD –en el sentido de libre voluntad, determinismo, responsabilidad y elección, todas cosas de las que tuvimos un atisbo por última vez en el existencialismo de Sartre, hace tanto tiempo ya– representa hoy en día un problema pasado de moda, o más bien, para expresarlo mejor, surge como un término y un problema local de una entera problemática aparentemente anticuada, que huele a un tiempo anterior al psicoanálisis y al conductismo, y tiene un dejo de la más polvorienta filosofía académica perdida en arrumbados volúmenes de ética que hace mucho que no se abren. Resulta entonces oportuno que Adorno nos invite a reflexionar acerca del significado de lo anticuado y de lo desactualizado, en la filosofía y también en la cultura, aunque sólo sea por medio de una captación más vívida de la manera en la cual este "problema" también estaba implícito en la gran jugada de apertura de su obra, en el espectáculo de la filosofía en cierta medida "subsistiendo" y sobreviviéndose a sí misma. En otro lugar, en una notable meditación acerca de Ibsen y el feminismo en *Minima Moralia* (núm. 57), donde lo que parece anticuado en *Casa de muñecas* no es el "tema social" que suscita, que ya no está en vigencia, sino más bien el hecho, precisamente, de que *es* anticuado; en otras palabras, que no ha sido resuelto, que todavía lo tenemos entre nosotros, pero en formas de las cuales no queremos ser conscientes. El hecho de ser anticuado representaría entonces la marca de la represión: "La vergüenza que siente el descendiente frente a una posibilidad anterior que ha descuidado llevar a buen término" (*MM*, 116/93). Lo mismo sucede con la filosofía ética, en especial con la de Kant: queda como muestra y recordatorio de un momento del pasado en el cual parecía más plausible y más "realista" especular acerca de la libertad del sujeto y de sus actos que hoy en día.

La historicidad del concepto, de todos modos, ya estaba prevista en uno de los primeros capítulos de *Dialéctica negativa:*

> Pensado con énfasis, el juicio de que un hombre es libre se refiere al concepto de libertad. Pero este concepto es más que lo predicado de ese hombre, del mismo modo que ese hombre posee otras determinaciones que hacen de él más que el concepto de su libertad. El concepto de libertad no implica sólo su validez para todos los hombres singulares definidos como libres, sino que se alimenta de la idea de una situación en la que los individuos tendrían cualidades que aquí y ahora no pueden atribuirse a ninguno. El elogio de alguien como libre se caracteriza específicamente por el *sous-entendu* de que en él se manifiesta un imposible, y por eso le es atribuido. Esto, llamativo y a la vez secreto, anima todos los juicios identificantes que valen de algún modo la pena. En cuanto el concepto de libertad es aplicado empíricamente, queda por debajo de su propicio nivel (*DN*, 153 y 154/150 y 151 [154]).

El carácter temporal del concepto reside, pues, no sólo en su historia pasada, sino también en su futuro, como una "promesa rota" y un pensamiento utópico que no dio en el blanco y se imagina equivocadamente haberse convertido en universal.

La cuestión formal que hace surgir con insistencia este "modelo" (y también los otros) implica, por lo tanto, la *Darstellung* de esa peculiar entidad en el tiempo, por no mencionar el problema de sus propias antinomias y contradicciones internas. Kant ya había planteado que la libertad era lo que hoy se llama un "seudoproblema", pero estaba lejos de querer que olvidáramos el asunto por completo, como parece haberlo hecho el positivismo, a pesar de que la palabra sigue siendo usada en los procesos jurídicos y penales como también en esos pocos dilemas "éticos" que todavía surgen de tanto en tanto. *Dialéctica negativa* no se propone exactamente "resolver" este viejo problema ni producir una "filosofía" de la libertad nueva y más "no contradictoria" de la que se encuentra en las creaciones previas de la tradición: "La forma de re-

flexionar sobre los temas cuestionados no es juzgando acerca de su existencia o de su inexistencia [la de los problemas a los que equivalen], sino incorporando en su misma definición tanto la imposibilidad de concretarlos con certidumbre como la necesidad de pensarlos" (*DN*, 211 y 212/212 [212]).

En el caso de la versión de Kant de la libertad –en la cual esa explicación de la acción es inconsistente, o al menos no puede medirse con la causalidad del mundo fenoménico (donde yo bien puedo querer hacer algo, pero resulta hecho por mi cuerpo, sometido a la ley de gravedad, etc.), de manera que el filósofo prusiano consignará el lenguaje y la conceptualidad de la libertad al ámbito de las cosas en sí, mientras la conservará en este otro como una "idea regulativa"–, Adorno todavía puede aprovechar la vieja lección de Horkheimer de análisis ideológico:

> Desde el siglo XVII, la gran filosofía determinó la libertad como su interés más privativo y se dedicó a fundamentarla apodícticamente bajo las órdenes tácitas de la clase burguesa. Sólo que ese interés es antagónico en sí mismo. Se dirige contra la antigua opresión del feudalismo y fomenta la nueva, contenida en el principio mismo de la racionalidad. Lo que se trata es de encontrar una fórmula común para libertad y opresión. La libertad es cedida a la racionalidad, que la limita y la aleja de un mundo empírico en el cual de ningún modo se la quiere ver realizada (*DN*, 214/214 [213 y 214]).

Sin embargo, el tema no queda cerrado de una vez y para siempre: porque, en tanto los escritos estéticos codifican la distinción de una manera más clara y simple, la función ideológica todavía debe ser diferenciada del "contenido de verdad" *(Wahrheitsgehalt)*, mientras incluso en el reino de la ideología, la ingeniosa respuesta de Kant a los requisitos del par de opuestos ideológicos contradictorios demuestra ser poco más que un lugar de descanso provisorio en la ruta que sólo podía ir cuesta abajo después de su época, en la que en especial la psicología –como ciencia empírica

de causa y efecto– estaba recién en los comienzos de la colonización de la subjetividad, en nuestro tiempo tan completa como para hacer que nos preguntemos dónde podemos ubicar a la "libertad", y más aun, qué fue en primer lugar. Paradójicamente, sin embargo, incluso "las consideraciones acerca del determinismo suenan arcaicas, como si provinieran de los tiempos primitivos de la burguesía revolucionaria" (*DN*, 215/215 [215]): "La indiferencia ante la libertad como concepto e incluso como cosa es actualizada por la integración social que cae sobre los individuos como una fuerza irresistible" (*DN*, 215/216 [215]). De todos modos, esto debe describirse como una ideología y como una elección, pero también como un proceso histórico. Adorno, de manera significativa, agrega esta segunda oración: "El interés de los sujetos por ser mantenidos paraliza todo lo que sea interés por una libertad que temen que los deje desamparados".

Sin embargo, el resto de esta primera sección intenta mostrar cómo, dentro de un espectro de concepciones de la servidumbre, de todos modos queda presupuesto algún concepto de libertad. El planteo, aquí y en todas partes, de que los dos opuestos dialécticamente se implican el uno al otro se convertirá más adelante en la recomendación práctica de una heteronomía deliberada en el pensamiento ético. Aquí, no obstante, la unidad de los opuestos se expresa genealógicamente: "Identidad y alienación del ego se acompañan mutualmente desde un comienzo. Por eso es romántico, en el mal sentido de la palabra, hablar de enajenación de sí mismo. La identidad es inmediatamente ambas cosas: condición de la libertad y principio del determinismo" (*DN*, 216/216 y 217 [216]).

Pero la sociedad, el principio de identidad e integración y de la desarticulación represiva de la psique, también exige y postula la libertad como su propia condición previa, mientras el ego psíquico también está nutrido y fundamentado en la anamnesis de los instintos infantiles arcaicos cuya función es controlar y domesticar. Incluso la *Darstellung* de Kant –su ir reuniendo, con renuencia, "ejemplos" en la forma de "textos" éticos y problemas primarios– presenta dramáticamente la inestable pero inevitable

mediación entre una noción de libertad pura y sus circunstancias contingentes, que a la larga imposibilitan la generalización o la universalización.

Pero también es cierto lo opuesto: al final de esta sección, Adorno enuncia la sorprendente afirmación de que incluso la supuestamente inadecuada concepción kantiana de la "voluntad" (concebida como "una facultad de determinarse uno a sí mismo a obrar conforme a la representación de ciertas leyes" –Kant citado en *DN*, 226 y 227/227 [227]–) despliega, cuando es visible, una especie de extraño suplemento o carga adicional (la expresión de Adorno es *das Hinzutretende*), por la cual la libertad parece estar agregada de una manera muy vívida a los actos normales o al comportamiento consciente y deliberado. Esto podría ser descripto con facilidad, en términos modernos, como proveniente tanto de abajo como de arriba:

> El impulso, a la vez intramental y somático, se sale de la esfera de la conciencia, a la que con todo también pertenece. La libertad se extiende con él a la experiencia y así se anima su concepto como el de una situación que no fuera ni ciega naturaleza ni naturaleza oprimida. El "fantasma" de ese estado, que la razón no dejará que estropee prueba alguna de interdependencia causal, es una reconciliación de espíritu y naturaleza. Ese "fantasma" no es tan ajeno a la razón como lo parece desde el punto de vista de su equiparación kantiana con la voluntad. No ha caído del cielo. A la reflexión filosófica le parece algo simplemente distinto, porque la voluntad reducida a la pura razón práctica es una abstracción. La carga suplementaria [*das Hinzutretende*] es el nombre para lo que esa abstracción eliminó. Sin ese añadido, la voluntad no sería ni siquiera real. Es lo que destella entre los polos de algo ya casi irreconocible, que hace tiempo que fue, y de lo que pudiera ser alguna vez (*DN*, 228/228 y 229 [228 y 229]).

Esta rectificación y recuperación de la vieja teoría de la voluntad –definitivamente disuelta, podría pensarse, por Sartre, quien de-

muestra que lo que consideramos el ejercicio de una voluntad de poder "consciente" es sólo un juego que practicamos con nosotros mismos dentro de una libre elección más general y no reflexiva que se despliega para permitirnos cosechar el prestigio de su práctica (y también, muy a menudo, para fracasar)– parece enfatizar algo más próximo a un salto ontológico de la existencia, más que la aplicación de un redoblado esfuerzo.

Sea como fuere, la siguiente sección del modelo se inclina hacia la reversión de este argumento e intenta más bien volver a enumerar las formas en las cuales todos los conceptos de libertad incluyen también su propia falta de libertad. Kant mismo, a un nivel personal y social, parece representar esto de una manera particularmente lamentable (quizás, hoy en día, cómica): "Al igual que los idealistas tras él, Kant es incapaz de aguantar la libertad sin coacción" (*DN*, 231/232 [232]). Por otra parte, incluso si el puro formalismo del deber y de la ley universal a menudo puede parecer (sobre todo en sus manifestaciones germanas) inflexible y opresivo en Kant mismo y en el Iluminismo, "perdura en él, a pesar de su abstracción y precisamente por ella, un contenido: la idea de igualdad" (*DN*, 235/236 [236]). Sin embargo, esta misma universalidad abstracta requiere de material contingente para existir: la libertad, en este sentido kantiano, es todavía dialécticamente lo mismo que la casualidad:

> La libertad necesita de lo que para Kant es heterónomo. Sin algo que sea casual, según el criterio de la razón pura, habría tan poca libertad como poco podría existir el propio juicio lógico de la razón. La separación absoluta entre libertad y contingencia es tan arbitraria como la separación absoluta entre libertad y racionalidad. Si se quiere medir la libertad con el criterio antidialéctico de la legalidad, siempre parecerá que encierra algo de contingente. La libertad también requiere una reflexión capaz de remontar por encima de las categorías particulares de ley y casualidad (*DN*, 236/237 [236 y 237]).

Resulta evidente, por cierto, a raíz de los infrecuentes pero cautivantes retornos de Adorno a esta problemática de la casualidad a lo largo de toda su obra, que esas reflexiones han sido estimuladas e inspiradas por los desarrollos especulativos relacionados con la casualidad y la contingencia en el libro de Lukács *Historia y conciencia de clase*.[1]

Pero a fin de fundamentar su propia concepción dialéctica y heterónoma de la libertad, Adorno debe primero anular la tercera antinomia de Kant, que pretende demostrar la imposibilidad tanto del concepto de libertad fenoménica como su opuesto (causalidad sin libertad), y por lo tanto crea entre las dos una brecha demasiado grande como para que sea sorteada por dialéctica alguna. Al hacer esto en la siguiente sección, Adorno aprovecha la oportunidad para repudiar lo que considera es la solución de Marx, también inaceptable: el colapso de la teoría y de la práctica juntas de tal manera que la primera desaparece. Como era de esperarse, ésta es la ocasión para un llamado a lo contemplativo en y por sí mismo, algo característico de la Escuela de Frankfurt.

Lo que sigue es del mayor interés en la medida en que Adorno se centra ahora en el otro pilar de la antinomia, para rescatar, no la libertad sino la causalidad. Las tendencias ideológicas y de clase de Kant (y de los alemanes) quedan otra vez en primer plano en su identificación de la causalidad con la ley: todo lo que ocurre presupone un estado anterior, "al cual sigue ineluctablemente según una regla" (citado en *DN*, 245/247 [246]). Sustancialmente, lo que puede decirse acerca de esta noción más bien compulsiva de la causalidad es que es idéntica, en lo que a esto se refiere, a la definición de Kant de la libertad ("seguir las reglas"), y entonces debería aplicarse más bien a "lo que ha sido extrapolado de la coacción" (*DN*, 247/249 [248]). Sin embargo, el fracaso de la operación de Kant y la palpable derivación de la descripción

[1] Georg Lukács, *History and Class Consciousness*, trad. de R. Livingstone, Cambridge (MA), en especial "Reification and the Consciousness of the Proletariat" [trad. esp.: *Historia y conciencia de clase*, México, Grijalbo, 1969].

trascendental de la libertad del mundo fenoménico más que del nouménico (*DN*, 252/255 [252]) abren ahora las estructuras básicas de la ética de Kant, y sobre todo la del imperativo categórico mismo, a una derivación más específicamente social: en particular, la argumentación lógica como distinción entre medios y fines se inspira en una experiencia social históricamente original: "La diferencia que hay entre los sujetos como mercancía –fuerza de trabajo–, de la que hay que sacar rendimiento, y los hombres que, incluso como mercancía, siguen siendo sujetos, para los cuales se ha montado todo el mecanismo que los olvida y sólo marginalmente los satisface" (*DN*, 254/257 [256]).

El momento utópico del gran imperativo kantiano parece estar empañado para Adorno, no sólo porque se dejó pasar la ocasión para su realización (en el universalismo político de la revolución burguesa), sino también por el carácter obstinadamente represivo de la doctrina, que no quiere tener nada que ver con la felicidad, y mucho menos con el placer, en su persecución de una ley moral universal tan abstracta como la ley misma de no contradicción. Por último, sin embargo, esto parece poder atribuírsele no sólo a Kant mismo, al Iluminismo y a la burguesía alemana del siglo XVIII o al Estado prusiano, sino también a la intervención más profunda del principio de identidad, que representará, por supuesto, la refutación final de Adorno de la tercera antinomia: "Basta con que el sujeto se plantee la alternativa, para él ineludible, de libre o no libre albedrío para que ya esté perdido. Toda tesis drástica es falsa. Las de determinismo y libertad coinciden en el fondo. Ambas proclaman la identidad" (*DN*, 261/264 [262]).

Sin embargo, ambas tesis son, al mismo tiempo, ciertas: "La antinomia entre la determinación del individuo y la responsabilidad social que la contradice no proviene de un uso falso de los conceptos, sino que es real: la figura moral del desgarramiento entre lo universal y lo particular" (*DN*, 261/264 [263]).

Esta nueva antinomia –más de Adorno que de Kant– ahora lleva a su pensamiento hasta sus últimas consecuencias, y a la más elaborada afirmación de su concepción de la heteronomía:

> Pero la misma libertad se encuentra tan entreverada de su contrario que éste no sólo la inhibe, sino que constituye la condición de su concepto. Éste, como todos los demás, no debe ser aislado y convertido en absoluto. Sin la unidad y la coacción de la razón no se habría pensado nunca algo así como libertad, y mucho menos aun la habría habido. La historia de la filosofía puede ofrecer un buen testimonio de ello. El único modelo que hay de libertad es la intervención de la conciencia en la constitución total de la sociedad y, a través de ésta, en la estructura individual. La razón de que esto no sea una quimera radica en que la conciencia es de por sí energía impulsiva <libidinal> derivada <desviada>, impulso también en sí misma y componente de aquello en que interviene. Si no hubiese la afinidad que Kant niega violentamente [entre lo universal y lo empírico, entre la libertad y el mundo fenoménico], tampoco existiría la idea misma de libertad, que le hizo oponerse a la afinidad (*DN*, 262/265 [263 y 264]).

Es una teoría de la mezcla o de lo impuro –o, en otros términos, de la identidad entre la identidad y la no identidad–, que volveremos a encontrar en la estética, cuyas obras de arte o mónadas son tanto formas intrínsecas cerradas como objetos saturados por lo social, a lo que se refieren sin cesar en el sentido semántico fuerte. También toma su fuerza, como lo veremos dentro de poco, del despliegue filosóficamente original de Adorno de la noción de historia natural (en la cual, en el párrafo anterior, se reinserta la "conciencia" en la medida en que también es "una energía impulsiva <libidinal> derivada <desviada>").

Con este clímax, entonces, como en la correspondiente coda, la reflexión de Adorno continúa deslizándose cuesta abajo por la otra pendiente del concepto heterónomo, como si "lo que le sucede a la idea de libertad también parece estarle sucediendo a su contrapartida, el concepto de causalidad" (*DN*, 262/265 [264]): le importa sobre todo el cambio radical de la causalidad lineal, todavía central para Kant, a una concepción esencialmente sincrónica,

"que opera más con redes de causas que con cadenas causales" (*DN*, 263/266 [264]).

> Es como si la causalidad se hubiese retraído a la totalidad [...] cada estado de cosas depende horizontal y verticalmente de todos, ilumina a todos [*tingiert*] y es por todos iluminado. La última doctrina en que el Iluminismo utilizó la causalidad como arma política decisiva, la doctrina marxista de infraestructura <base> y superestructura, se encuentra casi inocentemente atrasada, pues es anterior a la situación en que tanto los mecanismos de producción, distribución y dominación como las relaciones e ideologías económicas y sociales se han hecho inextricables y los hombres de carne y hueso han pasado a ser un pedazo de ideología. La ideología ha dejado de añadirse a lo existente como justificación, mistificación o exaltación para convertirse en la apariencia de lo inevitable y, por lo tanto, en la legitimación del statu quo. Por eso no le afecta una crítica que opera con la clara relación causal de base y superestructura. En la sociedad total, todo se encuentra a la misma distancia del centro. Una sociedad tal es transparente, y su apología está tan gastada como son cada vez menos los que una vez la comprendieron (*DN*, 264 y 265/267 y 268 [265 y 266]).

Es entonces con esa causalidad –el "hechizo mágico" del capitalismo tardío, como lo veremos más adelante– que el sujeto y la libertad tienen (con el permiso de Kant) una cierta afinidad, con una dimensión objetiva tal que la verdad del sujeto no puede sino revelarse. "Afinidad" es, en este sentido, "negación determinada", es decir, "teoría crítica", "dialéctica negativa", y es también mimesis en un sentido no desplegado hasta ahora: "En ella [la afinidad como crítica] mimetiza el pensamiento el hechizo de las cosas de que él mismo las ha rodeado, al borde de una simpatía capaz de eliminar el hechizo susodicho. La subjetividad de la causalidad elige la afinidad con los objetos como presentimiento de lo que el sujeto perpetró en ellos" (*DN*, 267/270 [268]).

Puede verse ahora que la mimesis ofrece una peculiar inversión o correctivo del principio de Vico del *verum factum,* en la medida en que no sólo permite penetrar en la naturaleza más profunda de lo que los seres humanos y su orden social le han hecho al mundo, sino que también garantiza cierta percepción distante y simultánea de cómo ello puede llegar a arreglarse. Así, esta idea se hace eco, curiosamente, del gran principio brechtiano del extrañamiento, que, demostrando que lo que considerábamos natural era en realidad social y el resultado de la praxis humana, se proponía volver a despertar la conciencia de que la praxis humana era igualmente capaz de transformarlo en algo diferente.

En las dos secciones últimas, como si fueran finales alternativos, se reexaminan las alternativas contemporáneas (psicoanálisis, personalismo, existencialismo) a la ética kantiana, o a la ética en general; y también la doctrina del mundo inteligible y del carácter inteligible, que Kant consigna al mundo nouménico o de las cosas en sí. En la primera de estas argumentaciones finales, la heteronomía de la ética se pone nuevamente en primer plano en el debate acerca de la ejecución de los criminales de guerra nazis: "La absolución sería la pura injusticia; el justo castigo se dejaría contagiar del principio de la violencia permanente <de la fuerza bruta>, mientras que sólo en la resistencia contra ella hay humanidad. Benjamin ha profetizado esta dialéctica afirmando que la ejecución de la pena de muerte podrá ser moral, pero no por eso su legitimación" (*DN*, 282/286 [283]).

En la segunda argumentación, junto con el repudio sistemático del "heroísmo" de los seres morales o éticos en cuanto tales, el tema de la utopía vuelve a dejarse oír:

> El *ignotum x* del carácter inteligible se presenta en Kant como la total indeterminación. Pero, de atrevernos a darle a este concepto aporético su verdadero contenido, que se afirma en contra de dicha indeterminación, éste no será otro que la conciencia en el último grado de su desarrollo histórico; una conciencia que destella puntualmente para extinguirse en seguida y que está dotada

> con el impulso de hacer lo justo. Es decir, la anticipación concreta, intermitente de la posibilidad, ni ajena a los hombres ni idéntica a ellos (*DN*, 292/297 [294]).

En la ausencia de esta intermitente anticipación del futuro, Adorno señala que ninguna ética en y por sí misma es realmente viable: o intentamos cambiar totalmente el sistema o "intentamos vivir de modo que se pueda creer haber sido un buen animal" (*DN*, 294/299 [296]).

Esta conclusión al modelo de la libertad, sin embargo, nos lleva de retorno al *Minima Moralia* de los años de posguerra, uno de cuyos programas centrales consistía en la (casi kantiana) refutación de la viabilidad de la ética por medio de sus antinomias. Una serie de "modelos" en una muy pequeña escala ensayan, con notable economía e igualmente notable tacto dialéctico, la "imposibilidad" interna, en nuestro tiempo, del matrimonio (núm. 10), de las convenciones (núm. 16), de una vida apropiada con las cosas (núm. 18) y del amor (núm. 110).* El matrimonio, por ejemplo, se ha corrompido por su asociación institucional con el interés, de tal manera que incluso si el interés está ausente debido a la riqueza personal de las partes, la institución hace valer su propia lógica, aun para aquellos que se hallan por encima de la persecución de intereses, como los ricos y los privilegiados, porque son precisamente ellos "en quienes la persecución del interés se ha convertido en una segunda naturaleza –de otro modo no ostentarían dicho privilegio–" (*MM*, 29/31 [30]).

Con respecto a las convenciones –es decir, una cierta distancia artificial predeterminada entre los actores sociales–, éstas son en todos los dominios (desde el arte hasta la ética) un fenómeno de transición, ya que deben ser libremente elegidas y diferentes de las coacciones y las normas tradicionales, en tanto que el im-

* *Minima Moralia*: "Separados, unidos", pp. 29 y 30; "Para la dialéctica del tacto", pp. 35-38; "Asilo para desamparados", pp. 39 y 40; "Hacia abajo y adelante", pp. 202 y 203. [N. de la T.]

pulso para liberarnos de esas coacciones necesariamente termina destruyendo las convenciones mismas. En cuanto a nuestra relación con las posesiones y el mundo de los objetos, se ha problematizado por las nuevas formas de monopolio de la propiedad y por un exceso de bienes de consumo, y no ofrece ningún medio concebible: "Un frío rechazo de las cosas [...] se vuelve necesariamente contra los hombres, y en cuanto a la antítesis, ésta se convierte, ya en el mismo momento en que se la anuncia, en ideología para los que, con muy mala conciencia, quieren conservar lo suyo" (*MM*, 42/39 [40]).

El amor, entretanto, intenta negociar su propio camino entre las exigencias de una espontaneidad asocial y el hecho de que es la sociedad burguesa misma la que define lo que no es social:

> el amor [...] que, bajo la apariencia de una reflexionada espontaneidad y orgulloso de su pretendida sinceridad, se abandona por completo a lo que considera la voz del corazón, y escapa tan pronto como le parece no escuchar ya esa voz, es precisamente, en el seno de esa tal soberana independencia, un instrumento de la sociedad (*MM*, 227/172 [192]).

Lo que nos permite contemplar cada una de estas fábulas no es sólo la naturaleza contradictoria de los fenómenos y la imposibilidad de establecer una ética no contradictoria que gobierne esta área, sino, sobre todo, el vínculo explicativo con un estadio histórico del orden social, cuyas peculiaridades por sí mismas dan razón de esos *impasses*, como, de una manera más inmediata, dan razón de que la historia también ilumina el origen del valor que buscamos pero que ya no podemos realizar en ellos. Están todos diseñados de tal manera de mostrar que uno no "puede salir" de la ética por medio de la ética, que los dilemas éticos lo son social y políticamente, como una serie de conclusiones lapidarias lo señalan: "Dentro de la vida falsa no puede albergarse la vida justa" (*MM*, 42/39 [40]), "no hay emancipación posible sin emancipación de la sociedad" (*MM*, 228/173 [193]).

Pero la articulación entre el dilema ético y la contradicción social en todos estos casos está expresada en términos de lo que hemos denominado la crisis del nominalismo, es decir, la tensión, en la sociedad moderna, entre el ámbito de lo general y las realidades de lo particular. "En todo divorcio, lo general <lo universal> se manifiesta como la nota infamante de lo particular, ya que lo particular –el matrimonio– no puede realizar lo verdaderamente general <universal>" (*MM*, 31/32 [31]). Entretanto, la convención liberada, "el tacto emancipado [...] se encuentra con las dificultades que enfrenta el nominalismo en todos los contextos" (*MM*, 37/36 [36]).

En un extenso y notable fragmento (el número 109, "Y escucha qué malo fue"), se llega a una conclusión más general a través de una mediación entre la enorme distancia que separa los acontecimientos en abstracto y las catástrofes colectivas en gran escala, y los acontecimientos micro-lógicos importantes para nosotros, en los cuales son capaces de hacer una aparición espontánea únicamente formas de simpatía. "Cuando lo inmediato se afirma y atrinchera, melancólicamente prevalece al mismo tiempo la falsa mediación de la sociedad" (*MM*, 240/182 [202]), algo que, agrega Adorno, "no carece de relevancia para la doctrina de la razón de Estado, la separación de la moral y de la política" (*MM*, 237/180 [200]). Pero, como lo demuestra a continuación, tampoco carece de relevancia para la cuestión de la representación estética (y de hecho desarrolla este punto más adelante en las secciones centrales acerca de la representación cultural, y en particular acerca del problema de la representación histórica y política en nuestro tiempo: "Melodrama").* Sin embargo, este diagnóstico –que está muy cerca del análisis de Benjamin del desmoronamiento de las formas tradicionales de experiencia– se prolonga más allá de las contradicciones estéticas y de la crisis de la representación hacia el tema

* Este es el título del fragmento en la edición en español de *Minima Moralia* (núm. 92). En la edición inglesa el título es "All the world's not a stage" (núm. 94), que literalmente es "No todo el mundo es un escenario". [N. de la T.]

más social y filosófico de las distintas zonas de autonomía y de semiautonomía en la vida moderna.

Lo que los fragmentos que ya hemos citado demuestran con respecto a la ética –que a pesar de que según las apariencias es autónoma y exige un pensamiento específico y soluciones intelectuales propias, las antinomias en el interior de estos últimos desmienten la premisa inicial de la autonomía de lo ético mismo–, ahora resulta ser una lección cuyas enseñanzas abarcan una variedad de áreas diferentes, desde la cultura (núm. 22) al arte folclórico (núm.131)* y desde la política a la filosofía. La modernidad, como nos lo ha enseñado Luhmann,[2] consiste en una creciente diferenciación, en la relativa autonomización de un entero espectro de niveles y de actividades sociales unos de otros: la "liberación" de la cultura de lo sagrado, por ejemplo, o la "liberación" de la política de la ética. Sin embargo, desde otra perspectiva, son precisamente todas esas cosas juntas, en una coexistencia y en una coincidencia interna o identificación, las que constituyen la sociedad secular en cuanto tal, que, sin embargo, no existe empíricamente como un objeto autónomo y no está al alcance de una inspección independiente. La semiautonomía de sus esferas y niveles es, por eso, tanto falsa como verdadera. La vocación de la dialéctica reside en el intento de coordinar y de respetar esa validez junto con esa falsa apariencia ideológica. Esto es lo que hace, como lo testimonian esos "modelos" en pequeña escala de *Minima Moralia*, al reconocer la autonomía de una esfera secular como la ética cuya dependencia práctica de la totalidad social infiere mediante las contradicciones que resultan del intento de dotarla con una teoría autónoma. La heteronomía del concepto de libertad es pues sólo un caso especial de esta crítica más genérica de la autonomía de las esferas y las zonas sociales (y de las subdisciplinas filosóficas).

* Respectivamente, "No ir tan lejos...", p. 45, y "El lobo como abuelita", p. 223. [N. de la T.]

[2] Véase, por ejemplo, *The Differentiation of Society*, Nueva York, 1982.

X. EL MODELO DE LA HISTORIA

Es en el "modelo" de Hegel de *Dialéctica negativa* que se presentará ahora la "defensa" más sostenida de Adorno de la perspectiva marxiana de la historia en cuanto tal. De todos modos, la caracterización debe ser inmediatamente calificada de dos maneras, porque, como ya lo hemos dejado en claro, Adorno, en ese sentido, nunca argumenta de una forma sistemática o "sostenida". Este capítulo, por lo tanto, no dará cuenta de su posición básica "acerca" de la historia, no arrojará de una manera especial mucha luz sobre su concepción del capitalismo tardío como un sistema económico; más bien, esencialmente, se referirá al *concepto* de historia y al *concepto* de capitalismo tardío (tal como éstos ya existen en Hegel, en Marx y en otros), analizando estas ideas bajo distintas luces, considerando sus diferentes consecuencias ideológicas, demostrando las paradojas puntuales en su uso (que incluye tanto paralogismos como antinomias) y, por último, formulando una propuesta en relación a la manera en que el imposible pero indispensable concepto debe ser tratado.

Este procedimiento aparentemente aleatorio pero integral –podría denominarse algo así como una crítica consteladora– implica un posicionamiento sistemático de Hegel (su tendencia en contra de lo individual y de lo particular es rastreada de una manera implacable, pero original, sin ninguna de las vetustas referencias al Estado prusiano que parecieran ser de rigor), y también de Marx, cuya tendencia hacia la necesidad se le reprocha, dándole su debida importancia a nuestra propia situación ("frente a la catástrofe que se cierne sobre nosotros, se reacciona más bien suponiendo una catástrofe irracional en los comienzos"; *DN*, 317/323 [321]). Sin embargo, este capítulo tiene un impulso subyacente, por así decirlo, un *telos* temático muy distinto del de los

otros dos modelos (si no nos hubiéramos prohibido las analogías musicales, sería tentador evocar las diferencias formales entre los distintos movimientos de una sonata): lo que se discute, de hecho, es la objetividad última de esa totalidad ausente e invisible que es la historia. Esto significa que seguimos un curso variable pero firme hacia la concepción de la historia natural que ya ha sido prometida.

El segundo aspecto del capítulo, que desorientará a quienes busquen afirmaciones categóricas acerca de la "teoría" de Adorno de la historia, tiene que ver con su terminología, o, si lo prefieren, con el tratamiento filosófico de la argumentación, en el cual los problemas obvios de esas dos *bêtes noires* contemporáneas, el concepto de totalidad y la denominada "historia lineal" (ambos, por lo común, asociados con Hegel), no constituyen de ninguna manera su foco central; estos temas o términos ni siquiera figuran en la argumentación, que se concentra fundamentalmente en ese otro gran tema de lo universal y de lo particular. Será entonces a la luz de este otro problema, muy diferente, que la totalidad y la causalidad histórica y narrativa serán pensadas y rescritas.

Entretanto, no resultará sorprendente descubrir que, con ese marco teórico, la cuestión central que hará surgir la relación entre lo universal y lo particular –a saber, los mecanismos que bloquean su coordinación y convierten su oposición en una crisis generalizada (existencial, social, estética, filosófica, todo a la vez)– es lo que Adorno denominará positivismo (junto con su valor acompañante, el "nominalismo"). Me parece conveniente entender este término de la manera cultural e intelectualmente más generalizada posible: en particular, apenas si designa, e incluso desde la época de Adorno, a los filósofos positivistas en cuanto tales, sino más bien de una manera más general a la tradición positivista en las ciencias sociales. Nuestra propia situación, en relación con la filosofía y la sociología, se ha modificado de una manera significativa en los veinte años que han transcurrido desde la publicación de *Dialéctica negativa*, al menos con respecto a las personas y las costumbres, por no decir también con respecto a

sus tendencias más profundas: desaprovecharemos la utilidad que tiene para nosotros el diagnóstico de Adorno del positivismo si no reconocemos que las tendencias que él designa bajo ese nombre se han intensificado sensiblemente desde su propia muerte y son ahora, en el virtual eclipse de su propia filosofía tanto como del pensamiento dialéctico en general, casi hegemónicas e indiscutibles –lo cual significa que tienen una apariencia en cierto modo diferente–.

Debe tenerse en cuenta, pues, que por lo general se considera que el "positivismo" implica un compromiso con los hechos empíricos y los fenómenos del mundo en el cual lo abstracto –tanto la interpretación como las ideas generales, las unidades colectivas sincrónicas como las narrativas o genealogías diacrónicas– se ve restringido, cuando no sistemáticamente perseguido y extirpado como una reliquia y un resto de pensamientos y categorías pertenecientes a una tradición anterior, "metafísica", o sencillamente pasados de moda y anticuados. Pero este diagnóstico –que puede extenderse a una amplia variedad de fenómenos sociales contemporáneos, como ya lo hemos indicado– debe distinguirse de manera tajante de los lamentos (indudablemente afiliados) conservadores o reaccionarios por la desaparición de los valores, la moral y otros, la caída en desuso de las ideas platónicas (e incluso de las kantianas), la crisis de las identidades colectivas (para ellos, la nación o la "civilización occidental" son las entidades relevantes) o la decadencia de las formas convencionales, tanto en la cultura como en las maneras.[1]

[1] Véase, para tomar un ejemplo de un período casi contemporáneo, el libro de Richard M. Weaver, *Ideas Have Consequences*, Chicago, 1948 [trad. esp.: *Las ideas tienen consecuencias*, Madrid, Ciudadela Libros, 2008], donde utiliza el diagnóstico de nominalismo para una clásica jeremiada de la época de la Guerra Fría acerca de la decadencia de la modernidad. Les agradezco a Richard Rorty y a Gayatri Spivak esta referencia. En general, los diagnósticos superestructurales (o "espirituales") de la crisis del orden social son de derecha (véase también, y sobre todo, al mismo Heidegger), mientras los infraestructurales son de izquierda.

Estas quejas acerca de los tiempos modernos y su degeneración tienen el mismo vínculo con las de Adorno –quien sin duda a veces puede sonar parecido en más de una nota quejumbrosa de *Minima Moralia*– que el que tienen las primeras críticas aristocráticas y reaccionarias del capitalismo con los análisis radicales de izquierda del nuevo orden social que aparecieron unas pocas décadas después. La diferencia estructural básica reside en el estatus de lo "universal" en cada caso: para los conservadores, el término ya existe y tiene un contenido (del tipo tradicional); la crisis de lo que Adorno denomina positivismo puede entonces simplemente resolverse si se renueva el vigor de las viejas instituciones colectivas y, como parte del mismo proceso, si se rastrean las fuerzas que en primer lugar debilitaron esos valores, y si se elimina a los agentes y propagadores de un "nominalismo" y un antinomianismo malos.

La concepción de Adorno de la relación entre los universales y los particulares no es, sin embargo, del tipo jerárquico o aristotélico donde los unos quedan subsumidos bajo los otros en la forma clásica del Orden. Por una parte, los universales resultan tan afectados por las crisis como los particulares; éstos son ahora universales "malos" o funestos, o quizás lo fueron siempre: la intención del llamado de la filosofía a volver a identificar sus operaciones y de volver a hacerlas visibles no es celebrarlas, sino más bien acabar con ellas definitivamente. Tampoco es la figura de la subsunción –un signo y un rastro de violencia y de dominación– la manera de imaginar una *Versöhnung* o "reconciliación" ideal entre lo universal y lo particular. Pero la argumentación apunta a cualquier cosa menos a producir un concepto para dicha subsunción o "reconciliación" lógica; más bien, en nombre de una intensificación de las tensiones entre lo universal y lo particular, apunta a llevar todo lo que es inconmensurable entre ambos a la conciencia como una contradicción histórica y una forma de sufrimiento para el espíritu, intenta estigmatizar la represión de esa tensión fundamental –al igual que en el descarte positivista de los universales como meros restos metafísicos o en la mística de Heidegger del universal en tanto tal– como una forma de violencia, la dominación del universal sobre el

particular, que, sin embargo, adopta el plácido aspecto de la apariencia no problemática de la realidad cotidiana.

El "*excursus*" empieza de una manera muy apropiada con la insatisfacción de lo particular –es decir, en este contexto inicial, el individuo, el sujeto personal– con lo que sea que con demasiada insistencia le quiera hacer recordar, a él o a ella, el invisible poder de dar forma de la historia, que en todas partes excede al hecho concreto y aislado, así como traiciona su omnipresencia en todos los contenidos de la conciencia, desde lo social al lenguaje mismo, ninguno de los cuales me pertenece. El nacimiento de la historia es justamente ese reconocimiento de la totalidad que se ha vuelto ineludible reconocer dentro del viraje inexplicable de cada sujeto y cada objeto hacia algún fin desconocido. Esto, que Hegel llamó el *Weltgeist* (es sabido que lo vislumbró encarnado y a caballo durante el extraordinario comienzo de la breve era napoleónica), está, sin embargo, dotado de un extraño poder invisible: "Porque durante milenios la dinámica de la sociedad hizo abstracción de sus sujetos individuales. A pesar de que no sería nada sin ellos y sus impulsos espontáneos, asimismo los ha rebajado realmente a meros ejecutores y partícipes de la riqueza y la lucha sociales" (*DN*, 299/304 [302]).

Este "trabajo acumulado" de la abstracción es el capital que dota a la Historia o a la Sociedad de su poder real, como el Dios de Feuerbach o la colectividad de Durkheim: el dios de este mundo, que, no obstante, a diferencia de Hegel, no debemos adorar. El individuo sufre altibajos de acuerdo a las vicisitudes del Espíritu del Mundo: "Uno asociaría con gusto la liberación de las fuerzas productivas con fases de armonía <participación ontológica> con el Espíritu del Mundo, capaces de una felicidad más sustanciosa que la meramente individual" (*DN*, 301/306 [304]), mientras, por otra parte, Adorno está decidido a inscribir las incontrolables estupideces del espíritu de grupo, como en las reuniones gremiales ("el carácter constante de sus categorías no es sino una reminiscencia de lo poco que ha cambiado el poder de lo universal en la historia, de hasta qué punto ésta sigue siendo una

prehistoria"; *DN*, 303/308 [306]). Todo esto de pronto se afianza en la Ley y las antinomias de lo jurídico y sus instituciones: los universales, acerca de los cuales resulta divertido descubrir que Hegel nos asegura que "la conciencia subjetiva [los] considera 'con razón' como su mayor enemigo" (*DN*, 304/310 [307]), algo que Kant parece haber sentido como una ventaja. Pero la ley es sólo la más obvia y visible de todas las abstracciones con las cuales se coacciona a la individualidad, una lección que de todas maneras, como lo señalamos al principio de este capítulo, nadie quiere escuchar: "Mirar a la cara la hegemonía de lo universal significa, filosóficamente, estropearles hasta lo insoportable su narcisismo tanto a los individuos como a la sociedad organizada democráticamente" (*DN*, 306/312 [309 y 310]).

La sección que sigue nos recuerda brevemente el principio fundamental del pensamiento de Adorno (como también de Hegel y de Durkheim): "La equiparación de categorías lógicas de una parte con categorías sociales y de la historia de otra" (*DN*, 311/317 [315]); la siguiente vuelve a la cuestión historiográfica en cuanto tal (¿es posible una historia universal?), que, como corresponde, se asocia con el problema de la necesidad. Sin embargo, la categoría de "Necesariedad" [*Necessity*] en nuestro tiempo despierta el incompatible compromiso historiográfico con la discontinuidad, como la forma que toma el nominalismo en el dominio de las narrativas individuales y colectivas: la muerte, o las generaciones, junto con la demografía, desarticulan lo que de otra manera tendría la lógica de una perfecta red de actos y consecuencias. Adorno aprueba esta casi universal objeción contemporánea y visceral a las denominadas "metanarrativas" hegelianas (si no son llamadas en cambio "historia lineal"), mientras, de una manera que le es característica, también disiente, ya que lo peor es siempre lo más seguro: "No hay historia universal que guíe desde el salvaje al ser humano, pero sí de la honda a la superbomba" (*DN*, 314/320 [318]). Sin embargo, el interrogante que quiere presentar en relación con Marx es si no hubiera sido mejor pensar la historia en términos de contingencia más que de necesi-

dad, atribuir la caída en la violencia, en el poder de Estado y en el capital a una catástrofe que nunca hubiera debido tener lugar (ésta fue la posición de Lévi-Strauss con respecto al surgimiento de la "civilización") más que ver esta primera invención del antagonismo como "inevitable".

Sigue una penosa serie de citas de Hegel que documentan abundantemente el compromiso entusiasta de este último con el partido de lo universal, pero que también se utilizan para demostrar la peculiar destemporalización que produce este partidismo en su concepción del tiempo, y, por último, la prematura suspensión de su propia dialéctica, a la que forzosamente lo lleva. No obstante, una nueva sección nos muestra que Hegel es inocente al menos de un pecado: ¡no hay metanarrativas hegelianas! La historia del *Geist* –imponente como dialéctica superestructural– no podía adquirir un genuino contenido historiográfico sin una mediación significativa, lo cual no funciona, aunque tiene su propia dinámica y su semiautonomía, a saber, el *Volkgeist*, o lo que podríamos ahora llamar el principio *nacional* tanto como el de este o aquel *pueblo*. Pero el reconocimiento de este hecho contingente que es la multiplicidad de las naciones y de los pueblos, y que todavía parece ser igual a sí mismo dos siglos más tarde bajo el capitalismo tardío, introduce una ambigüedad estructural en el plan de la historia universal: porque si las naciones son universales en lo que a los individuos concretos que son sus sujetos se refiere, son en sí mismas individuos con respecto a un supuesto *telos* histórico general. Tienen demasiada individualidad para ser reducidas a etapas o momentos de algo, y no es el rasgo menos importante del análisis de Adorno la manera en que vincula esta crisis a la disfuncionalidad del gran concepto hegeliano de "astucia de la razón" (también llamada "astucia de la historia"):

> Hegel era consciente de la ficción de la autonomía histórica del individuo al igual que de toda inmediatez sin mediar. Por eso, al valerse de la teoría histórica procedente de Kant sobre la "astucia de la razón", ha puesto al individuo en el nivel de meritorio

> agente de lo universal, que así ha revelado serlo a lo largo de los siglos. A la vez pensaba la relación entre Espíritu del mundo e individuo, junto con su mediación, como invariante, obedeciendo así a una estructura mental general que simultáneamente organiza y revoca su concepción de la dialéctica. También en esto demostraba su sujeción a una clase que se ve obligada a perennizar incluso sus categorías dinámicas con tal de no llegar a hacerse consciente de que su existencia tendrá un fin. La imagen que guiaba a Hegel era el individuo de la sociedad individualista. Imagen adecuada, ya que el principio de la sociedad de cambio se realizó exclusivamente a través de la individuación de las partes contrayentes, o sea, porque el *principium individuationis* era literalmente su principio, su universal. Imagen inadecuada, pues en el sistema total de funciones que requiere de la forma de la individuación, los individuos quedan relegados a meros órganos ejecutores del universal (*DN*, 336/342 [341]).

En este pasaje, la sombra de Marx pasa sobre los Estados nación de Hegel, y surge un nuevo principio de la historia universal, distinto al del lenguaje o la cultura nacionales, que es el "hechizo" universal del valor de intercambio sobre toda individualidad y sobre el helado paisaje de los particulares aislados. Como puede imaginarse, la visión de este hechizo mágico le inspira a Adorno, en las escasas páginas que siguen, sus más elocuentes formulaciones.

Una breve penúltima sección vuelve a tratar la subjetividad del individuo histórico, tendencialmente reducido por la psicología y el psicoanálisis modernos, que reflejan la disminución estructural del sujeto psíquico contemporáneo, como tantos otros síntomas, pero no nombran lo esencial; en otras palabras, la felicidad misma, acerca de la cual sólo podemos pensar negativamente. Este movimiento tendencial masivo, en el cual tanto lo universal como lo particular revelaron por igual en las páginas precedentes, aunque de una manera asimétrica, algo objetivo en su verdad y en su realidad, ahora desemboca por fin en la conclusión largamente esperada: en la historia natural misma.

XI. LA HISTORIA NATURAL

LAS DISTINTAS NARRATIVAS DE FONDO en Adorno van a completarse con una más "fundamental" pero también más enigmática. Se ha señalado con frecuencia[1] que una de las primeras conferencias académicas del escritor, "La actualidad de la filosofía" (1931), puede considerarse, en muchos sentidos, como un bosquejo que prefigura la totalidad del programa que redactó treinta años más tarde en *Dialéctica negativa*. Otro texto significativo del mismo período, llamado "La idea de historia natural", recibió menos atención y permanece en cierto modo como un enigma. No puede decirse que haya sido retomado y plasmado en su obra de madurez: las últimas páginas del capítulo sobre Hegel en *Dialéctica negativa* sin duda retoman de una manera explícita el tema de la historia natural, pero sólo repiten el motivo, volviendo a despertar la sospecha, que tantas veces ha sido comentada entre dientes por los críticos y los detractores de Adorno, que era constitutivamente incapaz de transformar el destello puntual y la intuición puntual en la duración sostenida de una auténtica argumentación filosófica. Pero quizás era capaz de hacer otra cosa.

De hecho, me parece que "La idea de historia natural" ofrece una propuesta metodológica más que un conjunto de tesis sobre el tema. Estamos en una situación ventajosa hoy en día, después del extraordinario impulso que se le ha dado al pensamiento acerca de la evolución y a las poderosas relecturas de Darwin de Stephen Jay Gould y de otros, para captar lo que puede haber estado en juego en el hecho estratégico, cuyas motivaciones no quedan muy en claro, de reposicionar este problema en el centro del

[1] Véase "Introducción", nota 2.

proyecto de la Escuela de Frankfurt en aquel período. La relación de Marx con Darwin es bien conocida; la frustrada dedicatoria del volumen I de *El capital* (1867) al autor de *El origen de las especies* (1857) era algo más que el homenaje de un iniciador de una revolución copernicana a otro. Representaba afirmar la subsunción de la historia humana –por primera vez científicamente liberada por el materialismo histórico– bajo la historia natural, algo en lo sucesivo indisociable de la obra y de las teorías de Darwin. La posición del propio Marx, nos dice en el "Prefacio" a *El capital*, consiste en captar "el desarrollo de la formación económica de la sociedad como un proceso de la historia natural". Sin embargo, era un proyecto ambiguo, y el concepto mismo de lucha de clases en la lúgubre atmósfera del darwinismo social y el *leitmotiv* ideológico de la supervivencia del más apto quedan, más adelante, a disposición de las escabrosas medias luces y medios tonos del protofascismo.

En cuanto a nosotros hoy en día, que las contemplamos retrospectivamente desde el próspero refugio de algún lejano futuro posmoderno, las disquisiciones acerca de la prehistoria del planeta y su flora y su fauna nos parecen de una extraña e irrelevante irrealidad: sólo la vieja distinción entre ciencia y verdad quizás podría dar cuenta de una situación en la cual le brindamos nuestro asentimiento y nuestra fe a la exactitud de los hechos en cuestión –lo que nuestros manuales nos dicen acerca del pleistoceno, junto con George Washington– sin real convicción. Recordamos lo arqueológico como si fuera una parte de *Fantasía* de Disney y, si los antiguos "creyeron" firmemente en una multitud de leyendas y de supersticiones que debían saber que eran absurdas, nosotros "descreemos" igualmente de esos hechos e hipótesis, encarnados en un conjunto de disciplinas científicas que sabemos, *grosso modo*, que están en lo cierto.[2] Esto sucede porque nuestro metabolismo histórico ha padecido una serie de mutaciones; los

[2] "Las palabras que no son medios aparecen como sinsentido; las otras aparecen como una ficción, falsas" (*DI*, 132/147 [177]).

órganos con los que registramos el tiempo pueden manejar segmentos empíricos cada vez más y más pequeños y más y más inmediatos; el esquematismo de nuestra imaginación trascendental histórica abarca cada vez menos y menos material y puede procesar sólo relatos lo bastante breves como para que sean verificables por medio de la televisión. Los pensamientos más vastos, más abstractos –¿qué es más totalizador, después de todo, que la historia natural?–, quedan fuera del aparato; pueden ser ciertos pero ya no son representables. Evocarlos es peor que ser anticuado, se incurre en una especie de *gaffe* social. Este sorprendente triunfo de una especie de positivismo último –que en pocos años ha conquistado la Tierra entera, como el islam o el cristianismo– tampoco resulta necesariamente positivo para los intereses ideológicos de la estructura del poder. Hubiera sido deseable desinflar unos pocos mitos más, mientras parece que Daniel Bell y otros desearan poder contar todavía con un poco de religión. Pero ya no funciona, e incluso las nuevas enfermedades no pueden revivirse ilícitamente en la imaginación evocando la épica medieval o las pestes clásicas. Sin embargo, la peste, y no otra cosa, es, a simple vista, el punto de intersección más dramático entre la historia humana y la historia natural.

Porque hay una pesadilla de la historia natural que es aún más espeluznante que la de la historia humana, y que la mente posmoderna ha sido capaz de reprimir con bastante éxito (excepto en cuanto a la muerte biológica) por motivos no demasiado misteriosos: ¿qué mejor manera de evitar que se nos recuerde la pesadilla de la naturaleza que eliminando por completo a la naturaleza? Sin embargo, una vislumbre entre los intersticios que se entreabren no sólo para permitirnos ver la jerarquía de las especies vivientes, una espantosa eternidad de dominación y de rangos destinados en primer lugar a mantener con vida a sus súbditos, sino también y en última instancia la violencia de la naturaleza misma, los organismos obligados a comer todo el tiempo, y a comerse los unos a los otros (es el ejemplo más característico de Adorno). Esta perspectiva que nos marea nos produce una náusea más funda-

mental que la visión de la malicia con que los seres humanos intentan culturalizar sus propias sangrientas matanzas recíprocas. Los animales, que siguen vivos por doquier entre nosotros, a veces nos permiten observar algo de esto, y no se ha señalado lo suficiente que, un caso prácticamente único entre los marxistas de Occidente, la Escuela de Frankfurt ha reflexionado acerca del dominio de la naturaleza y puede contarse entre los antecedentes filosóficos del movimiento ecológico, y que también ha hecho su contribución al reconocimiento de los derechos de los animales. El extenso apartado "El hombre y el animal" en el apéndice de *Dialéctica del Iluminismo*, y que quizás se le pueda atribuir a Horkheimer, es sin duda una de las "constelaciones" centrales de la obra (aunque Adorno incluyó otras valiosas reflexiones acerca de los animales en *Minima Moralia):*

> Todo animal hace pensar en una desgracia abismal ocurrida en los días primordiales [...]. Las masas niveladas se dan tan poca cuenta de su propia transformación [...] que ya no tienen necesidad de su representación simbólica. Entre las pequeñas noticias de la segunda y de la tercera página de los periódicos –en cuyas primeras desembocan las de las horrendas gestas de los hombres– se pueden encontrar, a veces, los incendios en los circos o los elefantes envenenados. [...] La repugnancia de Goethe por los monos conduce a los límites de su humanitarismo. [...] La naturaleza en sí misma no es ni buena, como lo pretendía el antiguo romanticismo, ni noble, como lo pretende el nuevo. Como modelo y meta representa el espíritu de antagonismo, de engaño y de bestialidad (*DI*, 221/247 [290], 224/251 [294], 225/253 [296], 227/254 [298]).

No es sorprendente que en este texto de rigor también sea presentada la "cuestión de la mujer", que constituye una muestra poco común pero característica del protofeminismo de la Escuela de Frankfurt. Allí se nos sugiere que el género, de una manera preeminente, señala el desconcertante punto de intersección de

la historia natural y la humana, y se nos recuerda el alto costo de su separación.

De esta manera, sin embargo, la historia natural sigue siendo una "visión" de la naturaleza, o, en otras palabras una *Weltanschauung* –lo que significa una ideología y una antropología–, que se ubica en algún lugar entre Hobbes y Robert Ardrey o la sociobiología; la "visión" rival (por ejemplo, la de Rousseau) no es menos estética que su alternativa. Tampoco importa mucho decir que, en cierto sentido, la Escuela de Frankfurt combina ambas, en su llamado a un regreso a la naturaleza sin dominación al final de lo que Marx denominó la "prehistoria". Pero hemos aprendido a distinguir el estatus y la estructura de tales "visiones del mundo" –en cuyas representaciones, por así decirlo, el sujeto que las imagina está personalmente involucrado– de algo menos común y muy diferente asociado con la ciencia, que parece darnos un discurso sin sujeto y una forma de pensar los fenómenos, como la sucesión histórica o el cambio diacrónico, que no involucra la representación en cuanto tal. Supongo que es esto lo que el debate que propusieron los althusserianos acerca de los escritos tempranos de Marx quería destacar: estigmatizar a estos últimos como "humanistas" era de hecho caracterizarlos como ideológicos y subrayar la manera en la cual la visión de la naturaleza humana y sus potencialidades, tanto como las posibilidades de *alienación*, seguían siendo antropológicas. Supongo también que esto no significaba que esa visión ideológica de la naturaleza humana era necesariamente errónea (y mucho menos poco atractiva); sólo que como discurso funcionaba en el mismo nivel que las visiones "rivales" (el existencialismo de Stirner, el pesimismo de Schopenhauer, con las de Hobbes y Rousseau todavía frescas en un segundo plano). *El capital*, que no era una representación en cuanto tal y no le hacía lugar al sujeto –el espectador embriagado, testigo y víctima solipsista pero contemplativa del gran espectáculo metafísico–, constituía, entonces, una especie de discurso tan diferente del temprano de Marx como el del propio Darwin lo era del discurso del darwinismo social.

Sin embargo, cualquier regreso a la historia natural, cualquier intento por recuperar la base y la perspectiva "naturales" de la historia humana, ¿no se ve amenazado con una regresión a una "visión del mundo" primordial, sea ésta cual fuere? Si deseamos evitar estos cuadros, ¿no sería preferible, con Vico, separar la historia humana de la historia natural, mantenernos en el terreno de lo humano, en el espacio de la praxis humana, y dejar a la naturaleza "ser en su existencia"? Pero esta alternativa es lo que la Escuela de Frankfurt parece haber sentido como profundamente idealista, al omitir la biología y la muerte, y el "*hecho* bruto" de las generaciones (la historia no tiene problema en dar cuenta de su *contenido)*, y, por último, lo que Sartre llamó el hecho metafísico contingente de la escasez misma, la lucha por la vida contra la naturaleza (como el dato primordial sobre el que se funda algo tan profundamente histórico como es la producción y los modos de producción). Pero este complemento de naturaleza y biología ¿puede hacer por nosotros algo más que agregar algunos volúmenes adicionales acerca de la historia del consumo de proteínas y calorías, acerca de la arcaica susceptibilidad a los microbios, o la potencia, comparada a lo largo de los siglos, entre la musculatura del hombre y de la mujer medida en ergios por segundo?

La originalidad de la propuesta de Adorno consiste en pasar por entremedio de estas alternativas de una manera inesperada, dando a entender que no lograremos reprimir el impulso metafísico, y que de todas maneras sería poco deseable tener en esto un éxito completo, desde el momento en que significaría el triunfo del positivismo y del empirismo en cuanto tales (algo a lo que vuelve el último capítulo de *Dialéctica negativa)*. La inestable coexistencia de la metafísica y su disolución en Kant es una analogía admirable, pero inservible. Entretanto, no nos detendremos en hacer historia natural ni social (es decir, las "ciencias humanas" y las ciencias naturales), pero, sin importar cuánto reconozcamos la tendencia a unificarlas, continuaremos alternándolas solamente. En estas circunstancias, el compromiso con la idea de una historia natural insinúa esta solución provisoria:

> Si se quiere plantear seriamente el problema de la relación entre la naturaleza y la historia, éste puede contener la posibilidad de una respuesta sólo si logramos aferrar al ser histórico en su más extrema determinación histórica, es decir, allí donde es más histórico, como una forma del ser natural; o si logramos aferrar a la naturaleza donde persiste más profundamente como naturaleza, es decir, como una forma del ser histórico (*DN*, 353/359 [359]).[3]

El dualismo, en otras palabras, no puede anularse por la fuerza de un pensamiento o por medio de un ataque frontal –en todo caso, esos dualismos son ellos mismos la marca y la cicatriz de profundas contradicciones y desarrollos históricos–, pero se les puede permitir a sus polos un recíproco cortocircuito dialéctico. De esta manera, la concepción marxiana de los modos de producción queda envuelta en la misteriosa penumbra de una dimensión por completo diferente cuando examinamos sus descubrimientos, no sólo a través del telescopio del astrónomo antropólogo de Lévi-Strauss, sino sobre todo a través de los ojos descarnados del viajero espacial de Olaf Stapledon en *Hacedor de estrellas*, que viaja de galaxia en galaxia y de civilización en civilización, descubriendo seres cada vez más distintos a nosotros biológicamente: de los homínidos a los "nautiloides", criaturas simbióticas, seres con aspecto de cangrejos y vida vegetal sensible. Pero cuando la visión desde el epiciclo de Mercurio empieza a fortalecer el fatalismo, en una creciente convicción acerca de las limitaciones que recaen sobre la vida y el desarrollo sociales a causa de las contingencias biológicas, entonces debe reverse toda esta operación mental y darse vuelta del revés incluso esa naturalización de la historia por medio del extrañamiento de la naturaleza misma como una especie de ser social.

[3] Significativamente, éste es el único pasaje retomado sin modificaciones en el texto posterior (véase *Gesammelte Schriften*, vol. 1, pp. 354 y 355).

En ese punto, la realidad darwiniana, sin modificar, se reduce a la actividad intelectual del propio Darwin y a las condiciones previas de sus "descubrimientos" durante el capitalismo inglés de los comienzos del siglo XIX: lo que es "histórico" en relación con la naturaleza es ahora, de pronto, nuestra propia capacidad de descubrirla y de representarla como seres sociales, y proyectarla más allá de nuestro mundo social humano. (Este tipo de transformación de la naturaleza –o del descubrimiento científico– en un hecho social no es "relativista", exactamente; que las determinaciones sociales en cierto modo puedan pensarse en la mente junto con la "verdad" científica representa una de las paradojas cruciales repetidas por la historia, la sociología y la filosofía de la ciencia contemporáneas.

Lo que queda comprometido aquí es el extrañamiento recíproco de los dos polos que no pueden compararse entre sí del dualismo naturaleza e historia; pero, según la formulación del propio Adorno, es bien claro que éste debe ser un proceso perpetuo en el cual ningún término ha de alcanzar nunca un punto de reposo, ni tampoco ha de producirse ninguna síntesis última. Las escasas referencias a la noción temprana de Lukács de la sociedad como una "segunda naturaleza" (en *Teoría de la novela*) no nos dicen mucho acerca de tal proceso, hasta que, por último, caemos en la cuenta de que *Dialéctica del Iluminismo* es en sí misma su representación y su resolución, una visión que parecería aclarar considerablemente ese texto peculiar e idiosincrático. De hecho, muchos de nosotros nos hemos preocupado durante largo tiempo por lo que ahora parecería ser un falso problema: la cuestión de si debemos pensar que el libro adopta "esencialmente" posiciones nietzscheanas, o marxianas, o de hecho ideas y principios weberianos. Quizás, especulamos alguna vez, podría ser una síntesis de todo eso (así como Lukács realizó antes, con el concepto de reificación, la síntesis suprema entre un cierto Marx y un cierto Weber), pero esa hipótesis suscitó después la molesta pregunta teórica complementaria de cómo se podría encarar la verificación del "éxito" de la nueva combinación química, o, por el contrario, su fracaso en constituir una unidad.

Porque el libro empieza con el miedo y la vulnerabilidad[4] frente a lo que todavía no es ni siquiera naturaleza: pero la temporalidad de este comienzo –que debería ser mítico en el sentido elevado (como en Hobbes o en Rousseau) y reconfirmaría entonces la frecuente y frecuentemente desconcertante caracterización de *Dialéctica del Iluminismo* como la puesta en escena de cierta clase particular de mito– queda de inmediato rectificada y minada por una operación dialéctica ahora por lo común asociada con la sincronía postestructural (en especial desde que Althusser parece haber acuñado la expresión más adecuada para ello: el "siempre-ya"). Adorno y Horkheimer especifican que es más bien el proceso por el cual son dominados el miedo y la vulnerabilidad lo que en primer lugar le da existencia a la sucesión temporal, junto con el *telos* histórico.

En ese sentido, el presente –la forma más actualizada de la dialéctica del iluminismo– produce el pasado, y más específicamente ese pasado inmediato a su propio presente, que queda ahora estigmatizado como arcaico, anticuado, mítico, supersticioso, obsoleto o simplemente "natural"; pero esto resulta cierto hacia atrás en el pasado más lejos de lo que podemos ver o imaginar, y, por cierto, podemos realizar una analogía entre la dialéctica temporal que se propone aquí y la óptica: con cada desplaza-

[4] La siguiente reflexión, de "Sociología y Psicología", me parece enormemente reveladora: "El *miedo* constituye un más crucial motivo subjetivo de la racionalidad objetiva. Está mediado. Hoy en día cualquiera que falla en el cumplimiento de las reglas económicas rara vez se irá a pique de inmediato. Pero el destino del *déclassé* se cierne en el horizonte. Se tiene la perspectiva de una existencia asocial, de delincuente: el rechazo a jugar la partida despierta sospechas y expone a los infractores a la venganza de la sociedad incluso cuando todavía no están reducidos a dormir hambrientos bajo los puentes. Pero el miedo a ser un paria, las sanciones sociales que acompañan las conductas económicas, han sido internalizadas junto con otros tabúes, y han dejado sus marcas en el individuo. En el curso de la historia, este miedo se ha vuelto una segunda naturaleza, y no es por nada que la palabra 'existencia' en uso, incontaminada por la filosofía, significa tanto el hecho de estar vivo como la posibilidad de autopreservación en el proceso económico" ("Sociology and Psychology", en *New Left Review*, núm. 46, 1967, p. 71).

miento de la atención visual se crea un nuevo campo lateral, para siempre fuera de alcance. Si esto resulta contradictorio con la visión marxiana de los modos de producción, y en particular con el de la sociedad tribal o el comunismo primitivo –de hecho, si la concepción marxiana misma implica nostalgia de una edad de oro (del orden de la tradición de Rousseau, como por ejemplo en la extraordinaria "Primera sociedad próspera" de Sahlins–,[5] eso queda por verse.

En todo caso, se debe tener en cuenta que la peculiar originalidad de la concepción de Adorno y de Horkheimer de una "dialéctica del iluminismo" estriba en que excluye todo término primero o inicial y describe específicamente el "iluminismo" como un proceso "siempre-ya" cuya estructura reside precisamente en su generación de la ilusión de que lo que la precedía (que es también una forma de iluminismo) era el momento "original" del mito, la unión arcaica con la naturaleza, cuya anulación es la vocación del iluminismo "propiamente dicho". Si la cuestión es contar un relato histórico, debemos leer a Adorno y a Horkheimer como postulando una narrativa sin un comienzo en la cual la "caída", o disociación, está siempre ya allí; si, no obstante, decidimos volver a leer su libro como un diagnóstico de las peculiaridades y de los límites y patologías estructurales de la visión o narrativa histórica misma, entonces debemos llegar a la conclusión, de una manera en cierto sentido diferente, de que la extraña postimagen de la "unidad primordial" parece siempre presentarse después del hecho en cualquier presente en que se detenga el ojo histórico, como su pasado "inevitable", que se desvanece sin dejar rastros cuando la visión frontal se desplaza a su vez hacia ella.

La paradoja más dramática por medio de la cual se ensaya esta "dialéctica" es, sin embargo, de manera bastante apropiada, la discusión del mito mismo, junto con la parafernalia antropológica del ritual y de las técnicas chamánicas (que es probable que Adorno y

[5] Marshall Sahlins, "The First Affluent Society", en *Stone Age Economics*, Chicago, 1972, cap. 1 [trad. esp.: *Economía de la Edad de Piedra*, Madrid, Akal, 1987].

Horkheimer encontraran en Frazer). Para ellas también hay "iluminismo": el objetivo y la función del chamán –como de filósofos y científicos en la historia posterior– siguen siendo controlar la naturaleza (favoreciendo la fertilidad, provocando las lluvias, propiciando a los dioses); y se supone que también las técnicas de lo sagrado tienen una historia que corresponde a una dialéctica del iluminismo más general, en la medida en que las religiones más eficientes cancelan a las más primitivas y arcaicas, y el surgimiento de ritos y de ceremonias –por no mencionar sus codificaciones y su refinamiento– representa en sí mismo un "progreso" iluminista. Esto funciona como una estimulante vuelta de tuerca a las narrativas tradicionales del iluminismo (el siglo XVIII se imaginaba a sí mismo como el azote de los residuos de lo sagrado y de la superstición en general), pero los motivos para subsumir a los hechiceros bajo la ciencia y la razón occidentales están dados por la estructura misma de los ritos, como lo veremos de inmediato.

En cuanto a la descripción de ese perpetuo presente de control y de dominación –de autoprotección y de autoconservación–, el mismo queda, por supuesto, de inmediato identificado con la Razón (pero con aquella que Hegel llamó *Verstand* más que *Vernunft*, y a la que Sartre denominaría razón analítica más que razón dialéctica) y puede identificarse claramente en sus etapas últimas y más contemporáneas con lo que se verá estigmatizado, de un modo más general y desde un punto de vista cultural, como positivismo (entre otras cosas, como un programa y un conjunto de operaciones mentales, debe abstenerse radicalmente de la autoconciencia; *DI*, 8/4 [17]). Pero para sorprender y observar el funcionamiento de este proceso único, totalizador y tendencialmente unificado que opera en una variedad de hechos sociales y de desarrollos históricos (cada uno de los cuales puede presentarse de una manera sucinta y formulado narrativamente, como su alegoría), es la identidad del proceso a través de todas sus formas más que su identificación con cualquiera de ellas lo que Adorno y Horkheimer quieren destacar en su presentación fundamental ("El concepto de Iluminismo"); una cantidad de las

versiones más específicamente filosóficas de estos mismos temas se repiten luego en *Dialéctica negativa*, pero los contextos son más variados aquí, de manera que estos dos textos se complementan el uno al otro: el primero por su articulación de los argumentos; el último por su mayor relevancia existencial, social e histórica. Ambos empiezan, sin embargo, con el tema de la identidad y de la equivalencia (y en este punto el ritual mismo queda desenmascarado como un proceso de sustitución mimética equivalente al que se produce en etapas posteriores del pensamiento científico); y esta primera versión de lo que más tarde Adorno llamará el hechizo [*der Bann*] conduce lógicamente a sus efectos en la necesidad y el tiempo y, sobre todo, en la *repetición* como una estructura tendencial de la vida y del pensamiento humanos (y de la experiencia benjaminiana) bajo el triunfo del Iluminismo y su dominio de la naturaleza.

Que esto debe captarse subjetivamente tanto como objetivamente, los autores lo destacan una y otra vez, y no dejan de hacerlo por medio de la imagen de Odiseo, cuya "astucia" presupone también su extraordinario autocontrol. Porque el dominio del yo es simultáneo con el dominio de la naturaleza exterior; incluso el más modesto control de las fuerzas amenazadoras del mundo externo presupone todas las formas primarias de represión psíquica (cuya inextricable relación con la "civilización" postuló Freud en *El malestar en la cultura*): éstas deben, pues, contarse también entre las formas y los logros del Iluminismo, y pueden ser observadas y recapituladas en la disciplina y en la pedagogía infantiles (o en las de las culturas nacionales mismas, como en las historias de Norbert Elias). Pero resultará más adecuado captar esta represión, esta dominación de la naturaleza interna (que puede también, con Lacan, ser denominada la construcción del sujeto), de una manera en cierto sentido diferente, como la transformación del sujeto en un instrumento y en un arma, en un medio. Lo que queda de él entonces como un fin en sí mismo (sería mejor pensar en esto como la gran utopía de un flotar sin rumbo contemplando el cielo, como en "Sur l'eau", de *Minima Moralia* [155 (177)], más que el ya suma-

mente reprimido y disciplinado imperativo kantiano) es poco más que la continuación de su existencia, o, en otras palabras, su autoconservación: siempre, en Adorno, la marca de la violencia, cuya ausencia, si fuera posible o al menos concebible, constituiría de inmediato la Utopía (el mundo "casi sin cambios", como le gustaba decir, siguiendo a Benjamin en la concepción talmúdica del mundo transfigurado por el Mesías).[6]

Las especulaciones acerca de las consecuencias de una supresión general de la necesidad del instinto de conservación nos lleva mucho más allá de los límites del mundo de la vida social y del estilo de clase de Adorno (o del nuestro propio), y a una Utopía de inadaptados y de excéntricos, en la cual se han eliminado las coacciones para la uniformidad y el conformismo, y los seres humanos crecen silvestres como plantas en un estado de naturaleza: no como los seres de Tomás Moro, en quienes la socialidad se ha implantado por medio del milagro del texto utópico, sino más bien como aquellos al comienzo del *Popeye* de Altman, quienes, ya no más limitados por las coacciones de una socialidad opresiva, se transforman en los neuróticos, compulsivos, obsesivos, paranoicos y esquizofrénicos que nuestra sociedad considera enfermos pero que, en un mundo de verdadera libertad, pueden constituir la flora y la fauna de la "naturaleza humana" misma.

Ahora tres grandes dimensiones de la "civilización" son rescritas en los términos de la dialéctica del Iluminismo, como historias tendenciales: por una parte, el lenguaje, el pensamiento y la filosofía; por otra, la sociedad, y, por último, la división del trabajo. La "historia" del lenguaje (que incluye la del arte) sigue un curso paradigmático entre el nombre sagrado y el nominalismo, la desacralización última del lenguaje bajo el positivismo, que termina en lo literal y en lo científico. El proceso queda registrado en

[6] "No de otro modo sucederá alguna vez en el mundo, que, casi sin cambios, se mostrará a la perenne luz de su fiesta, cuando ya no esté bajo la ley del trabajo y sea el cumplimiento del deber para el que vuelve a su hogar tan llevadero y fácil como fuera el juego de las vacaciones" (*MM*, 144/112 [126])

un momento de superposición, pero en un estadio algo posterior, cuando lo rescribimos en términos de la historia del pensamiento abstracto que encuentra su forma última en el positivismo y en las matemáticas. Sin embargo, con la división del trabajo y la culminación en el capitalismo de los procesos que intervienen en los distintos modos de producción, la sociedad se transforma en esa totalidad y ese destino que una vez se le atribuyó a su rival, la naturaleza, y a esta altura las paradójicas formulaciones de los autores recapitulan el más desconcertante enunciado quiasmático del Segundo Discurso de Rousseau: "El poder del sistema que se impone sobre los hombres crece paso a paso a medida que los sustrae del poder de la naturaleza" (*DI*, 38/38 [55]).

Sin embargo, ni siquiera Rousseau proponía un imposible regreso al estado de naturaleza (que menos aun podían plantear Horkheimer y Adorno), sino el mucho más imperfecto Contrato Social: aquí, el fin del hechizo del iluminismo todavía está previsto en la celebración de la dialéctica (la "negación determinada"; *DI*, 23/24 [39]); la evocación de esa recuperación más bien propia de Marcuse denominada anamnesis (*DI*, 39/40 [57]), y, por último, el llamado directo a una "verdadera praxis revolucionaria"(*DI*, 40/41 [58]), más allá de la cual podría encontrarse cierta Utopía de lo no represivo y de lo no coercitivo.

Lo que también debe decirse acerca de los muchos caminos y pautas en este denso capítulo es que, teniendo por tema la equivalencia, lo reduce todo a la equivalencia; identificando los logros del iluminismo con distintas formas de repetición, somete su variada materia prima a una única lógica implacable que convierte toda la historia humana en repetición. La forma dominante que adquiere aquí la descripción de este proceso de repetición todavía no utiliza el código de identidad que hemos encontrado en *Dialéctica negativa*, sino que más bien parecería posible identificarlo como el gran movimiento weberiano de la supresión de los fines por los medios, que él denominó racionalización y nuestros autores razón instrumental. Sin duda, las selectas piezas historiográficas de este proceso exhibidas por Weber (desde la sociología

de la religión a la historia del sistema legal)[7] no nos brindan nada tan grandioso como el comentario que se hace aquí de la *Odisea*, donde las aventuras de Odiseo se transforman en alegorías de los estadios de la "civilización" a medida que se encuentran y vencen monstruos y prodigios, que son recuerdos de formas de producción más arcaicas y también indicadores de niveles más hondos e instintivos de la psique que la razón debe reprimir más profundamente a medida que emerge.

Resulta lógico que las consecuencias sociales de tal represión en forma de furor, *ressentiment*, y envidia cultural se pongan luego en su lugar en el capítulo sobre el antisemitismo, mientras que la reducción que hace el Iluminismo de la ética a un residuo instrumental y a veces inhumano (descrito en el capítulo sobre Kant/Sade) resulte quizás menos incompatible con el programa de Weber, aunque sin duda el asunto lo habría sorprendido (la contradicción imposible en la ética contemporánea se repite de una manera diferente, como ya lo hemos visto, en *Minima Moralia).* De todos modos, estos capítulos también confirman la sensación de una tesis esencialmente weberiana, caracterizada por el implacable carácter repetitivo de la ampliación tendencial del iluminismo mismo, como también por los términos esencialmente políticos –de dominación, violencia y poder– con los cuales se describe la tendencia. Esta percepción de una afinidad electiva weberiana sólo puede agudizar la cuestión de su compatibilidad con una visión marxiana de la historia.

Sin embargo, antes de ocuparnos de este problema, debemos considerar dos aspectos de la "visión de la historia" esbozados en *Dialéctica del Iluminismo* que parecen complicar el cuadro que hemos pintado de un simple mecanismo esencialmente weberiano que se reproduce una y otra vez (a niveles de sofisticación cada vez mayores) a lo largo del registro histórico. Éstos son la intervención del concepto de "mimesis", cuya relación con el "ilumi-

[7] Véase, acerca de Weber, mi ensayo "Vanishing Mediator", en *The Ideologies of Theory*, vol. I, Minnesota, 1988.

nismo" no es obvia de entrada, y el bien conocido análisis de la denominada industria cultural, cuya función aquí no es tan clara, aunque su lobreguez y pesimismo son acordes al resto. (En cuanto a los anexos, tienden a confirmar la estructura reiterativa del análisis, que puede de este modo detenerse en cualquier momento, o prolongarse indefinidamente; *Minima Moralia* puede entonces considerarse una continuación, y un síntoma de la sensación de que incluso así no todo ha sido dicho.)

Lo que resulta más enigmático acerca de la "mimesis" no es el contenido sino más bien el estatus del concepto, en relación con el cual –aunque se lo menciona en todas partes en *Dialéctica del Iluminismo* (como si ya supiéramos de qué se trata)– en trabajos posteriores se nos remite a este volumen como si se encontrara en él su acabada presentación filosófica oficial. Las tradiciones filosóficas de la Antigüedad son útiles sobre todo para señalar diferencias conceptuales: la imitación platónica o aristotélica, en particular, se concibe como un trabajo artesanal cuyo resultado potencial es un producto,[8] algo muy distinto de la mera actividad mimética para Adorno, que linda, por una parte, lisa y llanamente con el mimetismo y, por la otra, con el concepto de Frazer de "magia simpática" (y en particular su variedad imitativa, basada en la metáfora, en oposición a las formas metonímicas de magia homeopática o "contagiosa", hacia las cuales Adorno se muestra más indiferente). Aunque (en esta forma relativamente más reciente) el concepto de narrativa no juega un papel formal en el pensamiento de Adorno, hemos visto ya que existe una profunda afinidad entre lo que llamamos narrativa y aquello para lo que él utiliza la palabra mimesis. La "mimesis" desplaza a la metáfora como una categoría fundamental en el pensamiento de Adorno, y puede decirse que a menudo funciona como un sustituto más adecuado para la relación primordial entre el sujeto y el objeto (tan a menudo reificada

[8] Véase, acerca de las concepciones griegas del trabajo, Jean Pierre Vernant, "Travail et nature dans la Grèce ancienne", en *Mythe et pensée chez les Grecs*, París, 1965 [trad. esp.: *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Barcelona, Ariel, 1993].

en su utilización poshegeliana): la "mimesis" se anticipa al pensamiento dualista nombrando al dualismo en cuanto tal y como una operación (así como la noción de "instrumentalización" parecía servir para la dialéctica weberiana de medios y de fines).

Lo que parece superponerse, sin embargo, por medio de un exceso de significado, es en general lo antropológico, es decir, el sentido generalizado de la mimesis como una actividad arcaica, y una actividad que al menos implícitamente corre el riesgo de ser atribuida a una concepción de la naturaleza humana (significados que nunca están presentes en el concepto de metáfora en cuanto tal, o en la relación abstracta sujeto-objeto). Esto brinda profundidad y perspectiva cuando se despliega el concepto, un espacio histórico que exige la protonarrativa de una génesis o de una genealogía, pero también fortalece la apariencia "siempre-ya" de esta palabra peculiar, que se comporta como si ya la conociéramos, como si hubiera venido de otra parte donde sus credenciales ya hubieran sido reconocidas sobre bases sólidas (sería una ironía que la hostilidad de Adorno hacia las definiciones, por principio y a lo largo de toda su vida –una causa a favor de la cual suma con todo derecho la autoridad de Kant y la de Hegel–, estuviera motivada por la voluntad de eludir por anticipado esta definición en particular).

Pero el papel de la mimesis en *Dialéctica del Iluminismo* resulta peculiar estructuralmente, pues constituye, sobre todo, el punto en torno al cual se pone en juego la cuestión de la continuidad o la discontinuidad de la historia de la llamada razón occidental. La conocida referencia a Odiseo como "el prototipo del individuo burgués" (*DI*, 42/43 [60]) es una mera impertinencia que despierta sólo una vaga aprensión acerca de algún desliz entre materiales e interpretaciones económicos y de clase en el pensamiento de la Escuela de Frankfurt en general; la reapropiación posclásica de Odiseo como héroe cultural sería suficiente para justificarla. Pero las más modernas tradiciones historiográficas (desde las historias idealistas de las ideas a las marxistas) han insistido con la suficiente energía en la especificidad estructural de la ciencia occidental –es decir, del capitalismo– de manera que la impertinencia de

Dialéctica del Iluminismo –la genealogía del iluminismo en tiempos prehistóricos, la asimilación de los científicos a los chamanes y a los animistas– requiere una justificación más a fondo.

En otras palabras, ¿debe considerarse la historia humana como una inmensa continuidad –en cuyo caso lo que parecería darle unidad es sobre todo la omnipresencia del poder, en la forma de violencia y dominación: esto es, esencialmente, lo *político*– o sufre algún tipo de ruptura fundamental o salto o mutación con el surgimiento de un sistema puramente económico y desacralizado en ese "promontorio menor de Asia" que es Europa, una ruptura que también se caracteriza por el surgimiento de la ciencia como la primera forma estrictamente secular de pensamiento humano a partir de entonces? La segunda alternativa, sin embargo, que apenas podemos postular como una ruptura absoluta, exige la invención de una dialéctica, en la cual el término mismo se conserva pero es modificado, en la medida en que garantiza la modulación de un primer momento a un segundo momento (de hecho, en mi opinión, la dialéctica moderna surgió del problema de la conceptualización de este doble criterio social e histórico en el siglo XVIII y principios del siglo XIX).

En este caso, es precisamente el concepto de mimesis el que ofrece esta posibilidad dialéctica: el cambio que se produce con la llamada ciencia occidental será considerado de ahora en más como el resultado del tabú antimimético y de la regresión antimimética, es decir, el pasaje de una "ciencia" de la percepción basada en los sentidos y en las cualidades a notaciones y análisis basados en la geometría y en las matemáticas. Pero esta descripción, que desplaza la especificidad de la "ciencia" hacia sus representaciones y sus lenguajes, permite por esto mismo que permanezca inmodificada la continuidad entre ciencia y ritual como formas de dominación. En todo caso, probablemente se deba más al psicoanálisis que a Hegel o a Marx el que hoy en día le otorguemos tan gustosamente continuidad dialéctica al mismo impulso y a lo que lo reprime, y consideremos el impulso mimético y el tabú antimimético como un único fenómeno (con efectos opuestos), mientras la cons-

trucción psicoanalítica le autoriza a Adorno a seguir desarrollando el principio (en el capítulo sobre el antisemitismo) y a evocar un "regreso de lo reprimido" de este mismo impulso mimético reprimido. Por último, podemos observar un inusual "sentido antitético de las palabras primordiales" funcionando con su propia ambivalencia en relación con el tabú, que, en el espíritu de una cantidad de críticas posweberianas de la racionalidad, es claramente hostil cuando designa a la ciencia, pero se vuelve extrañamente positivo y místico cuando se modifica sólo un poco para admitir "la prohibición de las imágenes" que justifica nuestra renuencia a describir la Utopía, o incluso a mencionar la felicidad misma.

La segunda dificultad evidente en la historia continua de la dominación que nos muestra *Dialéctica del Iluminismo* se presenta con el tema de la "industria cultural", ese capítulo que parece más relevante desde la perspectiva de las *notebooks* estadounidenses que en relación con una crítica general de la ciencia occidental (o del positivismo). La perspectiva estadounidense es, sin embargo, también la de la teoría del "monopolio" del capitalismo de "Estado" (desarrollado por Pollock y Grossman), porque es esencialmente ésta la que garantiza su teoría de la convergencia de las similitudes entre los Estados Unidos del New Deal y Hollywood, y la Alemania nazi. Tales comparaciones, que son frecuentes a lo largo de ese capítulo, despertarán menos la beatería de la indignación si entendemos que lo que está en juego –además de las similitudes del conformismo represivo estadounidense y la rápida represión de la oposición bajo Hitler– es lo que la mayoría de las autoridades en el tema reconocen de todos modos: a saber, la originalidad de la naciente tecnología de los medios de comunicación durante este período, en la que tanto Estados Unidos como Alemania fueron pioneros y que tuvo un impacto significativo en las respectivas esferas públicas.[9]

[9] De esta manera focalizar la atención en los medios reformula y reemplaza la teoría de Pollock del capitalismo de Estado, una especie de versión de izquierda de la tesis de la sociedad gerencial de James Burnham en boga durante este período. Los rasgos convergentes de las dos teorías las salva de caer en la idea

Minima Moralia es entonces el aspecto que cobra esta crítica de Estados Unidos cuando se le quita la hipótesis de la "convergencia", y se reinstaura una perspectiva de fondo más convencionalmente europea: ahora presenta un único contrapunto, por así decirlo, entre Proust y Hollywood, entre observaciones sociales y culturales alimentadas por los años veinte y por la persistencia de una tradición aristocrática europea más antigua, y quienes se quejan del burdo y estridente materialismo de la vida estadounidense (en especial contemplado a través de los ojos de los *émigrés).* Ese contraste también se aplica a la economía, pero de un tipo menos teórico: "En Europa, el pasado preburgués había sobrevivido en la vergüenza de hacerse pagar los servicios o trabajos personales" (*MM*, 259/195 [213]). Esto lo dice todo, desde las reacciones inmediatas hacia los estadounidenses y su cultura como "personas sin dignidad" hasta el horror al trabajo asalariado (en especial el de los intelectuales) y finalmente al tema casi metafísico del instinto de conservación mismo, como una fatalidad impuesta a la raza humana. En este contexto, la evaluación ocasional del anticapitalismo de marxistas como Adorno como un conjunto de actitudes propias de mandarines más que de miembros de la clase obrera adquiere cierta plausibilidad.

Pero ésa no constituye la particular perspectiva del capítulo acerca de la "industria cultural", que rara vez enfatiza lo económico en cuanto tal, y en el cual las personas de la clase obrera aparecen como crédulas víctimas ("los lerdos, que son los que sufren por todo de cualquier manera"; *DI*, 125/139 [168]). Este capítulo puede ser aclarado, me parece, y disipadas algunas de las más infructuosas polémicas que ha generado, advirtiendo que no implica en absoluto una teoría de la cultura, en ninguno de los senti-

---

más simple de "totalitarismo" que dominó la apologética de la Guerra Fría de entonces en más, pero el énfasis en el surgimiento de la tecnología, compartido por los países desarrollados, y en especial por los Estados Unidos de Roosevelt y la Alemania de Hitler, anticipa las tendencias contemporáneas acerca de la teoría de los medios (véase mi *Signatures of the Visible*, Nueva York, 1990).

dos que la palabra tiene para nosotros, al menos a partir de Raymond Williams. Pero también entre los antropólogos, e incluso en Benjamin, la cultura es un ámbito de protección y de adaptación en el cual las asperezas de infraestructura de la naturaleza o del sistema económico son mediadas, racionalizadas, paliadas y a veces transfiguradas de manera utópica o anticipatoria: en Benjamin, la cultura nos protege de los caleidoscópicos *shocks* del medio ambiente urbano del siglo XIX, y evidentemente es un lugar donde se genera falsa conciencia pero también exigencias, en las cuales lo ornamental y el lujo expresan simbólicamente la voluntad de lograr un poco de libertad más allá de la mera necesidad.

Es importante advertir que la "cultura" no significa nada de esto para Adorno. El capítulo de la "industria cultural" tiene que ver con obras o nombres individuales, desde Toscanini a Victor Mature y Betty Grable; también tiene mucho que ver con la subjetividad individual y su reducción y subsunción tendenciales, pero no incluye un concepto de cultura como una zona o estructura específica de lo social. Éste es el motivo por el cual es un error suponer que las críticas "elitistas" de Adorno a la "industria cultural" de alguna manera definen su actitud o postura hacia la "cultura de masas", considerada ya no como un conjunto de productos comerciales, sino como un ámbito de la vida social: independientemente de los enormes cambios y mutaciones sufridos por la "cultura de masas" desde el Hollywood de la época de la guerra hasta el posmodernismo, Adorno no concibe la cultura como un ámbito de la vida social, en primer lugar, y es esto, de hecho, lo que debería objetársele a su teoría (a menos, a la inversa, que el concepto contemporáneo de cultura se considere como un reflejo de la enorme expansión de la esfera cultural y de la aculturación de la vida cotidiana a partir de la década de 1960).

Pero si dejamos de lado el falso problema de la "teoría" de la cultura de Adorno, entonces queda claro cómo el capítulo entra dentro del plan de *Dialéctica del Iluminismo* considerado como una totalidad: persigue la implacable expansión y penetración del "iluminismo" (o del "positivismo", si se prefiere otra versión)

dentro de la mente misma, en la subjetividad individual, en los tiempos modernos. La ironía y la impertinencia de la referencia a Kant (la industria cultural ha desarrollado una forma funcional del esquematismo kantiano para sus productos [*DI*, 112/124 (151)]) extrae su densidad de la posición privilegiada de la estética en el período del idealismo alemán clásico y a comienzos del capitalismo: una posición que no se basa en ningún canon de obras maestras, sino más bien en el espacio que todavía se ofrecía para el ejercicio de una subjetividad no alienada que no fuera ni negocio ni ciencia, ni moralidad ni razón pura. Este enclave es lo que empieza a colonizar ahora la industria cultural, una especie de última frontera o postrer territorio inexplorado para la dialéctica del Iluminismo. Las obras de "arte" individuales degradadas no se evalúan desde una perspectiva meramente estética, desde algún rígido "criterio" de arte elevado (cuando examinemos su *Teoría estética* veremos que ese "criterio" excluye por completo los productos de la industria cultural); más bien, se han transformado en síntomas de la degradación de la subjetividad.

Además de esto, la industria cultural, tal como la ven Adorno y Horkheimer, no es ni arte ni cultura, sino más bien un negocio, y, por cierto, un lugar en el cual la convergencia tendencial entre monopolio e instrumentalización puede observarse con mayor claridad que en otras clases de intercambio de mercancías. Sin duda, teóricamente, este capítulo tiene el significado y el interés adicionales de una combinación experimental de dos clases de análisis que muchas veces se confunden el uno con el otro, pero que son menos compatibles de lo que por lo general se cree: la mercantilización y la instrumentalización. Las páginas finales, que tratan de la radio, presentan el paradójico problema de qué hacer con una mercancía que es gratis: por ese motivo, ¿son esas creaciones (y por extensión también las imágenes de la televisión) mercancías en mayor o en menor grado (y hay grados en la estructura de las mercancías)? Las mismas páginas, sin embargo, también ofrecen el clímax de la narrativa del lenguaje y su disolución, que había comenzado en el primer capítulo acerca del ilumi-

nismo: porque el primer nombre mágico no se detiene en la reificación del lenguaje científico, sino más bien aquí, con Hitler y la industria estadounidense de la radio, en la forma final de un lenguaje transformado en mera marca comercial.

Ahora debemos intentar cerrar este enorme paréntesis, donde se enumeraron las peculiaridades de *Dialéctica del Iluminismo*, para volver a ubicar a este prestigioso texto dentro de la obra de Adorno en su totalidad. Cada una de las características que acabamos de describir se vuelven más claras si consideramos ahora este libro en los términos de la tesis de Adorno acerca de la alternancia de la historia social y la historia natural, donde claramente se transforma en la variante historia natural de una historia social de cuño más marxiano. Las dos alternativas deben pensarse ahora como enormes programas de rescritura, ninguno de los cuales contradice al otro, pero que sin cesar recodifican los descubrimientos de cada uno en un lenguaje incompatible. El requisito para la alternancia de estos lenguajes surge del reconocimiento de que hoy en día no es concebible ninguna síntesis entre ambos, y también de que, como ya ha sido observado, cada uno aisladamente induce a error. Por lo tanto es innecesario suponer que porque *Dialéctica del Iluminismo* moviliza formas de explicación no marxistas constituye, en consecuencia, un movimiento más allá del marxismo o una renuncia de la Escuela de Frankfurt a sus programas esencialmente marxistas de la década de 1930 (una interpretación que hace difícil dar cuenta de la obra posterior de Adorno, en especial *Dialéctica negativa*, o de los usos que el movimiento estudiantil radical le dio a este texto temprano junto con sus predecesores).[10]

[10] Por lo tanto, no puedo estar de acuerdo con la idea de Martin Jay de una gradual desilusión de la Escuela de Frankfurt en relación con el marxismo (pero véanse sus valiosos trabajos *La imaginación dialéctica* y *Marxism and Totality*): se debe distinguir entre opinión personal (o cobardía) y los principios más profundos que sustentan una obra intelectual. En cuanto a Helmut Dubiel, él sigue esta línea (en *Theory and Politics*, trad. de B. Gregg, Cambridge [MA], 1985, p. 93): "El hecho de que tantos lectores de los escritos de la década de 1940 del Círculo no reconocen el abandono consciente de la tradición teórica marxista

Para la perspectiva de la historia natural, que parecería ser una alternativa teórica basada en otro tipo de explicaciones, resulta, de hecho, más bien una clase de *extrañamiento*, o una visión del mismo fenómeno (incluyendo sus explicaciones) desde el epiciclo de Mercurio.

> El espíritu ha tenido su origen en la existencia como órgano para mantenerse en la vida. Pero al reflejarse la existencia en el espíritu, éste deviene ya otra cosa. Lo existente se niega como pensamiento de sí mismo. Tal negación constituye el elemento del espíritu. Adjudicarle nuevamente existencia positiva, aunque fuera de un orden superior, sería entregarlo a aquello a lo que se opone (*MM*, 328/243 [260 y 261]).

Es evidente que esta perspectiva esencialmente antropológica de la conciencia simula una visión desde el exterior, desde el observador marciano, y subsume cualquier contenido histórico concreto de la mente en cualquiera de las etapas en que ha sido observada. Dentro de cualquiera de esas etapas, un cierto nivel tecnológico de la conciencia sigue "reflejando" la división del trabajo, resolviendo "problemas como los que presenta la evolución de la forma de producción", generando una cierta clase in-

---

puede explicarse por el hecho de que sus posiciones básicas no se desarrollan como críticas a Marx. Su distancia filológica de sus escritos, mantenida a lo largo de los varios períodos de la evolución de la teoría del Círculo, por supuesto no ayudan al lector a reconocer la ruptura con la teoría marxista una vez que ésta ha sido hecha. Una crítica a Marx desde la perspectiva de *El eclipse de la razón* fue elaborada por primera vez por discípulos de Horkheimer y Adorno. Pero la ruptura siguió sin ser reconocida durante los años subsiguientes porque Horkheimer, y en especial Adorno, conservaron una forma de argumentación marxista".

¿Cuándo una ruptura no es tal? Un abogado defensor inteligente haría pedazos este análisis equívoco, no tanto porque los "discípulos" mencionados resultan ser Habermas y Wellmer, quienes pueden haber elaborado "una crítica" a Marx, sino sobre todo porque sin duda elaboraron una mucho más devastadora de Horkheimer y Adorno mismos.

telectual, arrojando una red ideológica subsidiaria cuyas funciones son acordes a las disposiciones de la clase en cuestión. La perspectiva antropológica tiene poco que ver con el análisis de ese momento concreto, poco que agregar a los descubrimientos de una teoría propiamente socioeconómica. Interviene cuando estamos tentados de volver eterna la perspectiva idealista del objeto; espíritu o conciencia: una perspectiva que se requiere de una manera provisoria para su análisis puntual, pero que luego debe volver a disolverse en la visión materialista más vasta de las ciencias naturales antes de que empiece a suponer la existencia independiente o autónoma de "entidades" –como espíritu o cultura, o la política o la economía mismas–, que deben más bien considerarse momentos de una totalidad dialéctica. La historia natural interviene así en esos momentos de contradicción metodológica que ya hemos analizado, en los cuales la "crítica de la cultura" o las "ideas sociológicas" (o, de otra manera, la ética en cuanto tal) no se pueden constituir como disciplinas separadas no contradictorias.

Pero, por supuesto, la perspectiva antropológica misma –al igual que la resonancia de la noción de "mimesis"– implica un código o un léxico diferente del socioeconómico, y tiende a enfatizar la dominación más que la producción. Ésas son las resonancias de *Dialéctica del Iluminismo* que sus lectores a menudo han considerado que reflejaban presupuestos nietzscheanos o weberianos, o incluso del darwinismo social. De acuerdo a nuestra hipótesis aquí, sin embargo, que es esencialmente la de una estrategia de la rescritura, no hay nada demasiado particular en la elección de leer una determinada forma de producción como una manera de dominar la naturaleza, teniendo en cuenta que esta nueva descripción sirve como un recuerdo de la historia natural más que como una nueva teoría por cuenta propia: siguiendo la regla metodológica de Adorno, pues, la "dominación" debe luego ser desenmascarada como un concepto esencialmente social e histórico, y el contenido de toda esta línea historiográfica debe revertirse y reescribirse en términos sociales. Pero si la naturaleza

se absolutiza como un código primero o fundamental, entonces recae en la ideología, incluso con más rapidez de lo que lo hacen las ideologías de la historia más obviamente producidas y limitadas por la clase, y es despachada de forma brusca en el siguiente capítulo, "incluso cuando se presenta como la roca arcaica del Ser, como proyección de la pervertida ansia cultural por que todo siga igual por mucho que cambie" (*DN*, 361/368 [368]). Así retomamos la diferenciación básica con la que comenzamos, una dialéctica de la historia en la cual incluso las leyes de sus cambios se modifican en cada etapa, y esa otra clase de "dialéctica" –llamada del iluminismo– en la cual la repetición es una ley monótona de su aparente dilatación a lo largo del tiempo. Pero ¿cómo podemos decir si esta repetición es una fatalidad o un afán que alimenta el cumplimiento de un deseo?

En una época en que la relación de las políticas ecológicas con las socialistas figura cada vez más en la agenda y cuando también dentro del marxismo la cuestión de la naturaleza (y de las ciencias naturales) se ha replanteado en una cantidad de formas (después del relativo desinterés de la mayor parte del llamado marxismo occidental por las ciencias), este nuevo doble criterio dialéctico y la relación de alternancia discursiva sugeridas por Adorno no sólo cuestionan los puntos de vista convencionales de la Escuela de Frankfurt como hostil a las ciencias (¡una crítica de la razón, pero también un llamado a la historia natural!) sino que también insinúan una estrategia y un paradigma nuevos y sugestivos.

Los términos últimos de cualquier visión de la historia a la luz de la naturaleza son, sin embargo, los del incesante flujo de las generaciones mismas, la perpetua transformación del río de los organismos en el cual uno nunca entra dos veces, la vertiginosa perspectiva de Kafka en *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones*, y la omnipresencia de lo efímero y de la muerte, que queda expresada en la intraducible palabra alemana *Vergängnis*, con lo cual concluye esta sección acerca de la historia natural y el entero capítulo acerca del Espíritu del Mundo de Hegel. Pero ese lenguaje,

que reduce el polvo de las acciones y de los acontecimientos humanos a la masa de lo no humano, nos llevaría a salir de la historia, tanto natural como social, hacia el ámbito de la metafísica misma. Es a ese ámbito hacia el que se vuelve Adorno en el "modelo" final de *Dialéctica negativa*.

XII. EL MODELO DE LA METAFÍSICA

EL ÚLTIMO MOVIMIENTO DE ADORNO se acerca más a una especie de texto "literario" –en otras palabras, que debe ser leído temática más que filosóficamente–, con el resultado de que cada lectura deberá ser "apenas un poco distinta" de las demás. Lo que importa en estas diferencias imperceptibles es sin duda el contenido del capítulo, que presenta posiciones "metafísicas" incompatibles, posiciones que son insostenibles e inevitables a un mismo tiempo, y contradictorias entre sí. El ritmo resultante es, por lo tanto, bastante distinto al de la rotación del concepto mismo en el capítulo acerca de la libertad, en el cual las diferencias eran generadas internamente por el objeto de estudio, o el impulso hacia la historia natural que observamos en el capítulo acerca del espíritu del mundo. Pero incluso las tres ideas trascendentales de Kant resultaron proyectar muy distintas clases de disfunción interna: los paralogismos no eran en absoluto lo mismo que las antinomias, mientras que la imposibilidad de la prueba ontológica terminó siendo un asunto muy diferente de los otros dos. No debemos, pues, acercarnos a este modelo final con la expectativa de sacar el mismo tipo de conclusiones o alejarnos con la misma clase de resultados entre manos: aquéllas fueron en todo caso distintas en los dos modelos anteriores; la doctrina estructural de la impureza radical o la heteronomía de la ética representaba una cuestión más fundamental que el llamado metodológico a una alternancia entre historia natural y social.

El capítulo acerca de la metafísica, no obstante, daría la impresión de que atañe a los propios paralogismos de Adorno: la muerte está en todas partes y omnipresente, quizás sobre todo en esta sociedad capitalista tardía después de Auschwitz; pero, por otro lado, parecería que hemos eliminado todo pensamiento acerca de

ella del tejido de la vida cotidiana. El valor supremo de Kant reside para nosotros en la manera en que encarna la última exigencia posible de metafísica en la moderna sociedad secular; pero también es el primer positivista y provee un arsenal de argumentos para la eliminación de la metafísica en cuanto tal. La metafísica no es, como lo pensaba Comte, una etapa de crisis en la secularización de la teología, sino más bien su propio valor específico –la verdad–, pero entonces, en ese caso, quizás la teología es mejor aun en la medida en que su valor supremo –el cuerpo– es material y trascendente a un tiempo. Y en cuanto a alguna supuesta "tercera etapa" en el pensamiento, la dialéctica, es indispensable sólo a condición de que en última instancia se anule a sí misma: esta etapa final y lógica en la "dialéctica negativa" me parece el único momento en que el temor de Habermas –que esta profunda crítica de la razón y de la racionalidad terminara en el callejón sin salida del irracionalismo– parece potencialmente justificable, incluso a pesar de que lo que cancela el pensamiento racional y dialéctico en Adorno no es lo instintivo, ni tampoco el atractivo de la falsa inmediatez, sino más bien el materialismo y el deseo carnal.

Lo que quiero destacar de este capítulo breve, pero increíblemente sugerente, es sobre todo una cierta tensión entre dos clases de temporalidad en el pensamiento y la experiencia de Adorno: éstas son la temporalidad de lo constitutivamente incompleto, de la gratificación por medio del incumplimiento, y la temporalidad de la supervivencia, o de un desarrollo irregular: la temporalidad de Proust y la temporalidad de Auschwitz (o de la filosofía misma). Ambas son formas de experiencia temporal que excluyen cualquier espejismo de la presencia plena, de la satisfacción última, reconciliación o consonancia histórica, una a través del futuro, la otra a través del pasado; la primera de estas extrañas formas ex-céntricas finalmente parece girar en torno de la experiencia del sujeto individual, o de la felicidad, mientras que la segunda implica en gran medida la experiencia de la historia y su "final", tanto en la catástrofe como en una revolución exitosa y una sociedad utópica.

En cuanto a la apelación filosófica a la muerte y al sufrimiento en Adorno, resulta paradójica y no tiene nada de la mística del ser-para-la-muerte de Heidegger, o ninguna fascinación morbosa en particular por el tema mismo. Lo que parece haber sucedido con Adorno, más bien, no es sólo la realidad de Auschwitz –que, por más espantoso que resulte imaginarlo, no incluye ninguna garantía infalible de provocar una reacción mayor que cualquier otra atrocidad en la historia, que a veces podemos captar y a veces no– sino la forma particular en la cual él experimentó esa realidad: en otras palabras, la manera en la cual su propia experiencia de vida medió la cosa misma. Esto también debe entenderse contra el trasfondo de cierta distancia en su identificación con el judaísmo; como "mitad judío", por ejemplo, Adorno parece haberse sentido completamente a salvo al regresar a una Alemania ya hitleriana durante los meses de verano en la década de 1930. La forma específica, entonces, en la cual vivió las noticias acerca de Auschwitz puede denominarse de "supervivencia inesperada": lo que parece haberle producido horror después de los hechos no fue que él mismo hubiera estado en peligro, o que él también podía haber sido llevado a los campos de exterminio y haber muerto en las cámaras de gas, por más judío o no judío que se sintiera. Fue, más bien, la idea de que, por pura casualidad (e incluso sin saberlo en esa época), él se había convertido, de una manera inesperada, en un sobreviviente de aquellos que habían sido llevados como ganado a las cámaras de gas. Ésta, entonces, es una experiencia de "muerte" y de "mortalidad" transmitida no por alguna vívida imagen de angustia ante la muerte, sino más bien a través de la vida misma y de la culpa de seguir viviendo: el don de la vida como mero accidente, el vacío de una existencia en tiempos de paz que de alguna manera se siente como tomando el lugar que podría ocupar otro, que ha muerto. "Das Leben lebt nicht [La vida no vive]". Esta famosa frase, que hemos encontrado antes (no equivocadamente) para designar a la naturaleza humana mutilada y dañada bajo el capitalismo tardío, se puede ver ahora cómo expresa también la gratuita supervivencia de la existencia, su falta de obje-

tivo y de sentido, después del genocidio; se entiende que, a diferencia de esos ideólogos contemporáneos que manipularon el Holocausto en función de su anticomunismo, tanto para Adorno como para Horkheimer, "no tienen nada que decir acerca del fascismo quienes no quieren mencionar al capitalismo" (el "estado de excepción" de la Alemania nazi quedó en gran medida como parte de la lógica del monopolio o del capitalismo de Estado, según las diversas teorías económicas de la Escuela de Frankfurt).

Lo que debe tenerse en cuenta ahora, sin embargo, es una homología estructural entre esta forma de "supervivencia inesperada" en la culpa y en la angustia retroactiva, por una parte, y, por otra, la igualmente notoria supervivencia de la filosofía en cuanto tal, con la que una de las más famosas frases que escribió Adorno nos enfrenta desde la primera página de *Dialéctica negativa:* "La filosofía, que antaño pareció superada, sigue viva porque se dejó pasar el momento de su realización" (*DN*, 15/3 [11]). Esta complicada proposición, que registra la revolución fracasada en los países del capitalismo avanzado, al mismo tiempo que refrenda la visión de Marx de la eventual coincidencia de teoría y praxis en una sociedad socialista,[1] también sirve como base filosófica para ese rechazo sistemático de las formas inmediatas de relevancia práctica y política implícitas en la defensa de la Escuela de Frankfurt del momento autónomo de la teoría crítica en cuanto tal. Lo que tan a menudo parece constituir una argumentación parcial en defensa de los intelectuales y de lo contemplativo como un privilegio y un lujo de clase tiene su fuente aquí, en la visión de una desigualdad histórica necesaria que trasciende y problematiza la de Bloch o la de Trotski, y que termina por abolir incluso el concepto de lo necesario en la historia. Sin embargo, cierta culpa privada seguramente se adhiere todavía a esta distancia de la vida

[1] En *Minima Moralia* es aun más explícito hablando de edificios, espacio y viviendas (núm. 18). Allí dice: "La posibilidad de habitar está aniquilada por la de la sociedad socialista, la cual, mientras no sea realidad, es latente desgracia para la sociedad burguesa" (41/39 [40]).

(como se adhiere al ejercicio de la autonomía estética), y como testimonio, la iluminadora fábula de Shaw: "Cuando Bernard Shaw, camino del teatro, enseñó a un mendigo su carné diciendo con prisa: '¡Prensa!', bajo su cinismo se ocultaba la conciencia de sí mismo" (*DN*, 356/363 [363]).

En la "Introducción" sugerí que esta distancia crítica y contemplativa respecto de la praxis[2] se transformaba en otra clase de praxis por derecho propio con la emergencia de nuevos espacios académicos en la década de 1960 y con la adhesión de Adorno a una vocación antipositivista de lucha dentro de las disciplinas de la restauración de la República Federal Alemana, es decir, que el papel social del intelectual sufre una profunda mutación dentro de su propia carrera personal: de *émigré* a profesor. El ritmo de esta desigualdad histórica –que parece confirmar la visión tendencial del positivismo triunfante pronosticado en *Dialéctica del Iluminismo*, por su misma lejanía de los paradigmas de cualquier dialéctica social marxiana– en nuestro propio tiempo procede a abolir estas dos "posiciones", por una parte transformando el recuerdo de Auschwitz en un neoetnicismo y nacionalismo judíos, por otra parte suprimiendo el último espacio arquimédico imaginable para la teoría crítica y el pensamiento negativo en medio de la marea que todo lo tapa de una ahora omnipresente "razón cínica" (Sloterdijk). ("La sociedad parece resuelta a hacer una considerable contribución a la entropía por medio de una funesta eliminación de las tensiones"; *MM*, 160/123 [140].)

La otra forma de no coincidencia temporal –separada de ésta por un "*presque rien*" que la transforma por completo– es lo que parece haber significado para Adorno el nombre de Proust, quien fue el primero que puso en claro "la identidad de la identidad y

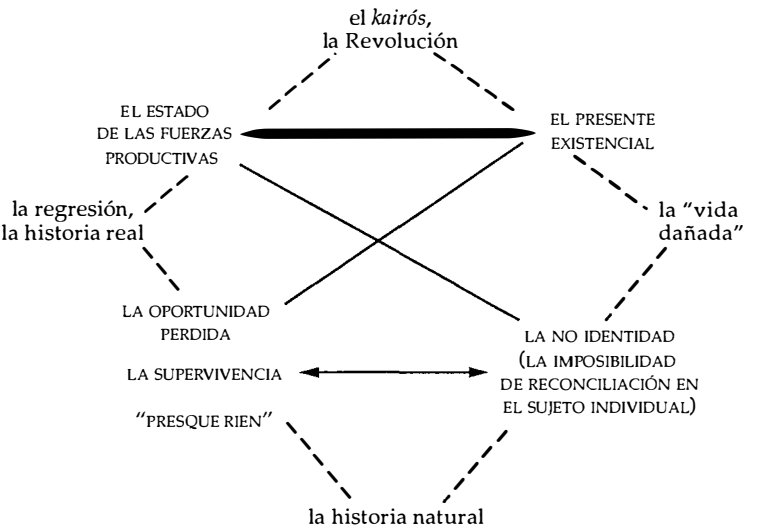
[2] Pero la defensa de lo contemplativo y de lo no comprometido, no siempre desinteresada, está por cierto en todas partes en Adorno (véase, por ejemplo, *Minima Moralia*, núm. 82, "A tres pasos de distancia" [p. 143], donde la figura y la estrategia de la "distancia" están fuerte e internamente vinculadas a la "mala inmediatez" de los distintos positivismos).

de la no identidad" en el ámbito existencial y registró la peculiar propiedad de la experiencia, que nunca es vivida por entero la primera vez, sino sólo al volver a ser experimentada: algo que afirma y niega al mismo tiempo la posibilidad de la experiencia de ser por entero gratificante. Algo parecido a esto supone Adorno que constituye la otra dimensión de la metafísica en cuanto tal, juntamente la contemplación de la muerte y la mediación de la posibilidad de la felicidad:

> ¿Qué es la experiencia metafísica? Quien desdeñe retrotraerla a supuestas experiencias religiosas originarias, se la representará ante todo como Proust; por ejemplo, en la felicidad que prometen nombres de pueblos como Otterbach, Watterbach, Reuental, Monbrunn. Parece que, si uno fuera a ellos, llegaría a algo cumplido, como si tal cosa existiese. En cambio, una vez allí, lo prometido huye de nosotros como el arco iris. Y con todo, no nos sentimos desengañados; uno siente más bien como si estuviera demasiado cerca y por eso no lo viera (*DN*, 366/373 [373]).

Sin embargo, la encarnación de la gratificación a través de su propio fracaso no es fundamentalmente diferente, en la alegoría de lo existencial de Adorno, de la desesperación misma, aunque la promesa de la gratificación se mantiene igualmente incluso en su negación. De hecho, Adorno nunca toca los límites exteriores de la especulación metafísica con una formulación tan trascendental (cuya genuina afinidad con Benjamin y con Bloch es un raro acontecimiento en su obra) como en la afirmación de la felicidad como un "esperar en vano", una *promesse de bonheur* que, al no cumplirse, también se puede decir que es acorde con el nihilismo y lo negativo: aquí pasajes de *Wozzek* y de *Lulú* se unen a la expresión literaria de la anticipación proustiana. Como puede imaginarse, hay páginas de *Minima Moralia* que tratan de estas ocasiones, sobre todo de las reminiscencias de la infancia como en "Heliotropo" (*MM*, 234/177 [197]): "El corazón del niño cuyos

padres reciben una visita late con más expectativa".[3] Las analogías religiosas y salvíficas, sin embargo, resultan importantes sobre todo por la manera en que activan una vez más la familiar "prohibición de las imágenes", a lo cual volveremos de inmediato. Políticamente, sin embargo, debe advertirse la obvia ambivalencia de una concepción de un no cumplimiento inevitable, que acalla al deseo (un reproche que esta misma "prohibición de las imágenes" podría, no obstante, impedir en cierta medida). Sabiamente, sin embargo, Adorno por lo general se esfuerza por separar esta dialéctica existencial y metafísica (junto con la ética misma) de un materialismo político: "Que nadie entonces se muera de hambre" (*MM*, 206/156 [177]). Sólo después de poner esto en su lugar podemos considerar la utopía de "*Sur l'eau*": "*Rien faire comme une bête*, flotar en el agua y contemplar pacíficamente el cielo" (*MM*, 208/157 [179]).



[3] Pero véase también *MM*, 143/111, 157/121, 224/170.

El diagrama es prematuro porque anticipa lo que descubriremos en *Teoría estética:* la decidida (y muy ortodoxa) insistencia en el significado de la productividad y de las fuerzas de producción. Mucho más que la posibilidad de una revolución o el logro de una transformación sistémica de la totalidad social (es un punto escolar de debate filosófico decir que la concepción de la oportunidad perdida las presupone), la concepción de la fuerzas productivas sólo puede, en Adorno como también en el mismo Marx, avalar un concepto de la historia que, en la plena autocomplacencia de celebrar su "fin" en un Primer Mundo saturado de mercancías, aletea con urgencia en las naciones deudoras del Tercer Mundo. Una lectura de curvas y regresiones en el mundo histórico real sólo es posible a este precio, mientras el ámbito "existencial" del sujeto mutilado y dañado (aquí estamos todavía en el dominio del antihéroe o de la "anomia") obtiene su sentido y su resonancia de situaciones de subdesarrollo o de superdesarrollo, con relativa autonomía de la más larga *durée*, el estrato biológico, carente de espíritu, de la historia natural misma.

De tal "visión del mundo" parecería que la trascendencia está ausente por completo; de hecho, de este capítulo final de *Dialéctica negativa* bien se podría decir que se ocupa de lo metafísico sólo a través de la prohibición de su imagen y de su expresión manifiesta: en la mayor parte de los casos puede resultar una fórmula mística del tipo "esto no... aquello tampoco". Sin embargo, a veces parecería a punto de tocar esas fronteras últimas de lo que no puede pensarse, que Kant reconoció y distinguió cuidadosamente, llevando a Hegel a observar que si él podía pensarlas como barreras y límites era porque ya se había abierto camino con su pensamiento más allá de ellas. Hitler, no obstante, volvió materialista a la metafísica e incluyó el cuerpo mortal de una manera irrevocable dentro de cualquier especulación de esa índole, pero en un momento en el que "tras el hundimiento, sellado en el fondo desde antiguo, de las religiones objetivas, que habían prometido quitar a la muerte su aguijón, ésta se convierte hoy por completo en lo totalmente extraño. Tal es el

efecto del decaimiento, determinado socialmente, de la tradición como medio de la experiencia" (*DN*, 363/370 [370]). Entretanto, "la idea de la muerte absoluta se burla del pensamiento casi tanto como la de la inmortalidad" (*DN*, 364/371 [372]): Adorno, por lo tanto, no supone secretos impulsos religiosos (del tipo del Horkheimer posterior) sino que, de una manera más bien simple, junto a la tesis de la inmortalidad de Kant, supone que sabemos todo acerca de nuestra propia muerte pero, incapaces de imaginarla, nunca incluimos su conocimiento en nuestras acciones conscientes: nuestros proyectos, en consecuencia, presuponen nuestra inmortalidad, incluso cuando ésta no es impensable sólo para seres seculares como nosotros, sino que quizás siempre lo fue. La conclusión hacia la cual se impulsa la fuerza de este paralogismo no es el salto de la fe, sino más bien la crítica del positivismo, la denuncia de la "actual situación" antimetafísica en la cual esta imposible y contradictoria tensión en el pensamiento no puede ser sentida con la escandalosa fuerza que amerita. La dialéctica es entonces precisamente ese paso por sobre el pensamiento imposible que toma su misma imposibilidad como punto de partida, en vez de un desesperado intento de solucionarlo de cualquier modo a través de medios no racionales.

De este modo, incluso la metafísica y las "cosas últimas" nos llevan de retorno a una crítica de esta sociedad y de su hechizo: "El planteamiento gnoseológico de Kant, '¿Cómo es posible la metafísica?', se transforma en una pregunta de la filosofía de la historia: '¿Es todavía posible la experiencia metafísica?'" (*DN*, 364 y 365/372 [372]). También puede responderse, por supuesto, como se lo ha sugerido antes, en el lenguaje de la historia *natural:*

> [En la indiferencia de la conciencia contemporánea frente a las cuestiones metafísicas] se oculta algo espantoso que dejaría a los hombres sin aliento si éstos no lo reprimiesen. Sería como para perderse en especulaciones antropológicas sobre si el cambio evolutivo que procuró a la especie hombre la conciencia abierta, y con ella la de la muerte, no contradirá a una constitución ani-

> mal conservada en medio de todo y que impide soportar esa conciencia (*DN*, 388/395 [394]).

La perspectiva de la historia humana –es decir, socioeconómica– revela algo así como una red de acciones en las cuales se inserta una especie de conspiración, con agentes (mi propio vocabulario, en vez del de Adorno). La narrativa se volverá ahora hacia el destino de la filosofía, cuyo índice es su función metafísica o, en otras palabras, lo que se solía llamar la *verdad*. Pero esta preocupación tradicional no distancia a Adorno del postestructuralismo tanto como podría imaginarse, ya que su tema también es la imposibilidad de la "verdad" en nuestro tiempo, el debilitamiento de la categoría misma, la debilidad de esas operaciones mentales y de esos juicios.

Es un tema cuyo enunciado verbal lo lleva a algunas de sus más magníficas y despectivas formulaciones: "Incluso en el caso de que Carnap y Mises tuvieran más razón que Kant y Hegel, no podría ser ésa la verdad" (*DN*, 377/385 [384]). Es una paradoja que tiene que ver con la vida de culturas muertas y se aproxima a la preocupación de Gadamer acerca de la "efectividad histórica" de la tradición desde una perspectiva no historicista, aunque la perspectiva de la historia social necesariamente liga el pensamiento a su función y a su contexto histórico. Por lo tanto, el "bloque" de Kant –la crítica de todas las ilusiones y pretensiones metafísicas de los usos más trascendentales de la mente: "un sistema de señales de *stop*" (*DN*, 380/388 [387]), como Adorno lo denomina al pasar– es evidentemente parte de un proceso social más amplio y la "astucia de la historia":

> Lo que se halla bien fundado es la sospecha social de que ese bloque, la barrera ante el Absoluto, es una misma cosa con la miseria del trabajo que mantiene a los hombres realmente bajo el mismo hechizo que Kant transfiguró en filosofía. La prisión en la inmanencia a la que éste condena al espíritu tan honrada como cruelmente es la prisión en la autoconservación, como la impone a los

> hombres una sociedad que no conserva más que los tabúes que ya no son necesarios (*DN*, 381 y 382/389 [388]).

Kant es también el lugar en donde el impulso metafísico se preserva y cobra vida por un último instante, no tanto en las tres grandes ideas trascendentales como en la imposible concepción de las cosas en sí mismas como un *mundus intelligibilis* (al que Adorno le dedica aquí una sección notable).

La paradoja de esta aproximación (que, sin embargo, empezó con la ya a esta altura bien conocida primera oración de *Dialéctica negativa*) reside en la forma en que las cuestiones filológicas o historicistas acerca de la comprensión del canon filosófico se transforman aquí en ocasiones para una crítica a fondo del orden social y del capitalismo tardío: como si la vieja retórica de la relevancia se hubiera revertido dialécticamente, y una palpable "irrelevancia" contemporánea se transformara así en el hecho más candente y relevante en la actual situación. Ya hemos señalado que sólo un compromiso con una concepción marxista de la historia puede diferenciar la ubicación de estas protestas a veces quejumbrosas de las del (en general de derecha) *laudator temporis acti*. Lo que puede agregarse ahora es otro tipo de reproche, a saber, que cierta autorreferencialidad filosófica inherente a esta perspectiva hace que los análisis de Adorno (sobre cualquier tópico) corran el riesgo de transformarse en una reflexión puramente formal acerca de los límites y de las posibilidades de la filosofía contemporánea, es decir, de la propia práctica de Adorno. Esta óptica, más que muchas otras, pone de relieve lo moderno de los escritos de Adorno (en particular porque hace aparecer de inmediato el gran tema central de la modernidad, el de la representación). Me parece que constituye la más poderosa objeción general a su filosofía como una postura coherente, y que probablemente no puede ser rechazada desde afuera, sino más bien mediante cierta solidaridad filosófica con esa postura (algo que hoy en día, como lo explicaré en la conclusión, debe tomar la forma de la teoría posmoderna).

Pero la metafísica, en su más desesperada y negativa recuperación, se transforma en otra cosa, a saber, en teología, acerca de la cual las proposiciones más escandalosas de Adorno afirman su doble relación con el materialismo, a través del énfasis en el cuerpo y también a través de la *Bilderverbot* o la prohibición de las imágenes, a la que ahora volvemos y que tiene la ventaja adicional de vaciar a la "teología" de todo su contenido teológico. La idea ya ha sido desarrollada en las esclarecedoras páginas finales de la sección metodológica de *Dialéctica negativa*, donde incluso los más inaceptables dualismos del idealismo kantiano (las "sensaciones" en bruto organizadas en intuiciones y conceptos por las categorías) junto con la teoría de las "impresiones" de Hume, vinculada a aquélla, son celebradas como

> una huella gnoseológica del elemento somático antes de que ese elemento sea por completo expulsado. [...] Ese componente sobrevive en el conocimiento como su inquietud, que lo pone en marcha y se reproduce insatisfecho en su proceso. La "conciencia desdichada" no es presunción ofuscada del espíritu; por el contrario, le es inherente, la única auténtica dignidad que recibió al separarse del cuerpo. Ella le recuerda negativamente al espíritu su componente somático. Sólo porque el espíritu es capaz de ella puede conservar alguna esperanza (*DN*, 203/203 [203]).

Y en relación con el querer y el desear, con la necesidad [*Bedürfnis*], uno desearía agregar también, desde el momento en que es con esto que termina *Dialéctica negativa:* la afirmación de la más profunda afinidad entre el filosofar y la pura necesidad corporal. A esta altura, sin embargo, lo que se afirma es algo más paradójico: que el genuino materialismo debe ser, en cierto modo, "sin imágenes". Evocar la prohibición de esculpir imágenes, incluso a través de todo lo que ha llegado a significar Proust –cuya entera expresión del paisaje, sobre todo sus páginas culminantes acerca de Venecia, gira en torno a esto–, no resulta quizás tan útil como una explicación de la interferencia de las imágenes mismas que estaría

más en consonancia con los sujetos de una sociedad de la imagen y del espectáculo. Incluso lo fenomenológico amenaza con convertir una experiencia interna en una mera imagen, mientras el materialismo vulgar, como una filosofía por derecho propio, se caracteriza por su relación externa con nuestra más profunda experiencia materialista, es decir, por una conversión de aquélla en una imagen, o, al menos, en una representación. El materialismo de Adorno quiere, por sobre todo, evitar lo representacional; en él el logro y la realización corporal del mundo objetivo deben de algún modo excluir la intermediación de la imagen:

> La conciencia que interponga un *tertium*, imágenes, entre ella y lo que piensa, reproducirá insensiblemente el idealismo; un corpus de representaciones sustituirá al objeto del conocimiento y su arbitrariedad subjetiva resultará ser la de la jerarquía y la dominación. El ansia materialista por comprender la cosa busca lo contrario; el objeto íntegro sólo se puede pensar sin imágenes. Esa carencia de imágenes confluye con su prohibición teológica. El materialismo la secularizó impidiendo la descripción positiva de la Utopía. Tal es el contenido de su negatividad. Su coincidencia con la teología se realiza allí donde el materialismo es más materialista. Su anhelo sería la resurrección de la carne (*DN*, 207/207 [207]).

Como con la modernidad misma, aquí la representación toca sus límites más lejanos, algo como un bloque estético kantiano: "Mais il voulait cela dans un autre monde" (*La Condition humaine*)... "but not here, not now!" (*A Passage to India*)...* Si estas ideas fueran posibles como filosofía, entonces a esta altura Adorno finalmente coincidiría con Bloch. Pero no es así. Y *Dialéctica negativa* termina de una manera más modesta con el deseo de que, como su acto último, la dialéctica se cancele a sí misma por completo. Aquí, en-

* "Pero lo quería en otro mundo" (André Malraux, *La condición humana*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009); "¡Pero no aquí, no ahora!" (Edward Morgan Forster, *Pasaje a la India*, Madrid, Alianza, 2007). [N. de la T.]

tonces, la mística de la naturaleza y de lo "no idéntico", que encontraremos como dominante en *Teoría estética,* parece otra vez confirmar los presagios de Habermas acerca del carácter en última instancia antirracional de esta filosofía.

Pero, de hecho, la prohibición de las imágenes debería excluir de la filosofía la vocación a esa metafísica representacional, que –consciente ahora de su historicidad– puede de un modo explícito concebirse a sí misma como un instrumento para tomarle la temperatura a la Historia misma: no en el sentido de que puede, de alguna manera, desde una perspectiva positivista, "reflejar" su momento histórico, sino más bien de que ese momento permanece vivo en ella, así como también las obras de arte, donde se nos pide captar "el poema como el reloj de sol de la filosofía de la historia" [*geschichtsphilosophische Sonnenuhr*] (*NL*, 60), un reloj de sol que señala las etapas de autorrealización y contradicción colectivas, pero, por así decirlo, desde dentro de la experiencia de la historia y no, sumando los signos del progreso material, desde afuera. ¿"Un mensaje en una botella"? (*FNM*, 126/133). Quizás también, y ésa fue la manera en la que Adorno caracterizó la música de Schönberg que, desoída, llevaba en sí los secretos del siglo XX hacia un futuro inimaginable. Pero es sin duda en su homenaje a su maestro Siegfried Kracauer donde, con acentos casi dantescos, encontramos expresada una lección que nosotros debemos ahora aplicar a lo que nos dejó Adorno:

> Bajo su guía, desde el principio experimenté la obra [de Kant] no como una mera teoría del conocimiento, como un análisis de las condiciones de los juicios científicamente válidos, sino como una especie de escritura codificada a partir de la cual se podía descifrar el estado histórico del Espíritu con la vaga esperanza de poder encontrar allí algo de la verdad misma (*NL*, 373 [373]).

Segunda parte

LA PARÁBOLA DE LOS REMEROS

XIII. LA TENDENCIA HACIA LO OBJETIVO

LA TENSIÓN CENTRAL en la estética de Adorno es la que se establece entre su proyecto formal de desubjetivar el análisis del fenómeno estético y su compromiso –inevitable, podríamos pensar, en cualquier intento de prolongar el marco tradicional de una estética filosófica– a describir la *experiencia* estética: algún residuo último de categorías absolutamente subjetivas que el impulso desubjetivador no puede querer disolver. Lo que sucede, por supuesto, es que en tales circunstancias la experiencia estética se retira a lo inefable y a lo indecible: desde el momento en que algo relacionado con ella puede ser dicho, formulado o tematizado, cae de inmediato en el campo de fuerza de la dialéctica desubjetivadora y es transformado en síntomas y en evidencia de procesos *objetivos:*

> El espíritu de las obras de arte es objetivo, al margen de toda filosofía del espíritu objetivo o del espíritu subjetivo. El contenido mismo de las obras de arte es este espíritu objetivo, y él decide sobre ellas: el espíritu de la cosa que aparece mediante la aparición. Su objetividad tiene su medida en la violencia con que el espíritu infiltra la aparición (*TE*, 135/129 [122]).

El punto destacado de *Teoría estética* es, pues, el resultado inesperado, imprevisible, del encuentro entre estos dos impulsos contradictorios, que primero deben ser caracterizados de un modo más general. El proyecto de desubjetivación de nuestro pensamiento acerca de la estética puede verse en una diversidad de marcos, de los cuales el más importante desde una perspectiva histórica es sin duda el rechazo de la filosofía contemporánea de las que ahora se conocen como "filosofías del sujeto", es decir, de los tempranos intentos de la modernidad de fundamentar la verdad en la concien-

cia, el sujeto trascendental y una serie de otras experiencias y fenómenos subjetivos. Puede rastrearse la genealogía de este rechazo de la subjetividad y de este giro radical contra la subjetividad en una cantidad de narrativas que se originan alternativamente en el estructuralismo, en Heidegger, en Nietzsche e incluso en Hegel o en el mismo Kant. Lo cual es objetivamente ambiguo, en la medida en que también se puede argumentar que esta tendencia en la filosofía contemporánea repite las tendencias y los intereses del Estado moderno y del capitalismo monopólico: puede verse a estos últimos participar en la planificación de lo individual, la reducción de la elección individual y subjetiva en la era de la sociedad organizada, la penetración y la colonización por las fuerzas del mercado del anterior ego autónomo, y también del inconsciente y del deseo.

La dificultad para afirmar esta otra lectura o contrainterpretación del proyecto objetivador de la filosofía moderna reside en el hecho de que no se le puede oponer ninguna reafirmación del sujeto o de la subjetividad: por una parte, porque aquellas regresiones y reversiones al mito y a formas arcaicas de subjetividad no son respuestas políticas al poder y al desarrollo del capitalismo tardío; por otra parte, porque probablemente están marcadas y mutiladas por sus tendencias reificadoras –en otras palabras, por ser tanto síntomas de ese proceso como formas de resistencia a él–.

En el mundo de la cultura, este proyecto antisubjetivo del pensamiento contemporáneo –que debería ser identificado ahora como interpretación contemporánea en su sentido más amplio, más que sólo como filosofía contemporánea– puede describirse en un lenguaje muy diferente, como un repudio esencialmente materialista del idealismo y de sus ideologías. Sin embargo, esta descripción no evade el escenario negativo e incluso paranoico que mostré hace unos instantes, que siempre puede subsumirla e invertirla: por lo tanto, se considera que los intelectuales materialistas, por una "astucia de la razón" hegeliana, son movilizados sin que tengan conciencia de ello al servicio de procesos sociales objetivos. Lo que nos ofrece este segundo marco es un desplazamiento

del primero al ámbito de la cultura y de la ideología, de textos y de "vida cotidiana", de la superestructura y su dinámica (en oposición a la infraestructura, que genera de una manera más inmediata el pensamiento y sus categorías a semejanza propia).

Los estudios culturales de tipo materialista que se han desarrollado en el período actual pueden considerarse, por así decirlo, como un componente en un proyecto tendencial más vasto para liquidar al viejo sujeto y eliminar sus ideologías arcaicas; pero si uno cree en la prioridad de la dinámica material de la cultura, no sólo es difícil imaginar el compromiso de los intelectuales con un proyecto que no sea éste, sino que también existe una perspectiva desde la cual se supone que ese cuestionamiento desmistificador, en última instancia, también revelará y desenmascarará a esas mismas fuerzas políticas y sociales del capitalismo tardío que podrían haber encontrado el proyecto antisubjetivo útil a corto plazo. En cualquier caso, los diferentes blancos de Adorno entre las categorías estéticas tradicionales y modernas –la idea de genio, la concepción de la obra como expresión subjetiva o lírica, las distintas psicologías de lo estético (desde Aristóteles hasta la teoría de la recepción), el psicoanálisis tradicional tanto como lecturas convencionales de Kant, la "religión" del arte (en la concepción del "arte por el arte" así como en la idea de una función compensatoria de la esfera cultural), la centralidad de la "intención", incluso la reapropiación y la disolución filosófica (y hegeliana) del arte al servicio de significados de distintas clases–, han sido de una manera intermitente el blanco de la crítica literaria y cultural contemporánea, desde la Nueva Crítica [New Criticism] en adelante. Incluso la vuelta de tuerca última de la teoría contemporánea no falta en las exploraciones especulativas de Adorno, a saber, la posición según la cual el lenguaje, en cualquiera de sus formas, no es subjetivo, y que los análisis centrados en el lenguaje ofrecen el más efectivo repudio de las viejas categorías centradas en el sujeto.[1] En este sen-

[1] Véase más adelante, "Tercera parte", capítulo XXIV.

tido, *Teoría estética* ofrece una recapitulación, o más bien un resumen, de las preocupaciones y de los compromisos de una tendencia diferente de la crítica y de la teoría contemporáneas en la actualidad, probablemente la dominante.

A nivel existencial e ideológico, por último, existe sin duda un sentido en el que todos los modernos, de una manera u otra, se sienten deseosos de escapar de las formas de interioridad que nos legaron la cultura burguesa y sus valores: el cultivo de los refinamientos subjetivos y de una acentuada discriminación ética permitida por la exclusión social y los privilegios de clase; la fetichización de la experiencia como un tipo de propiedad privada espiritual; el individualismo estético que se transforma en un sustituto privatizado de la vida y de la cultura en la sociedad mercantil.[2] No está claro cuánto de esto tenía Eliot en mente cuando hizo su famosa afirmación de 1919: "La poesía no es liberar la emoción, sino escapar de la emoción; no es expresar la personalidad, sino escapar de la personalidad. Pero, por supuesto, sólo aquellos que tienen personalidad y emociones saben lo que significa querer escapar de esas cosas".[3] Esta sentencia directa y concluyente, por supuesto, canaliza de una manera diferente los significativos impulsos antisubjetivadores del alto modernismo (compartidos por Adorno) en un desdén conservador, también característico del período, por las masas "anónimas" e "inauténticas" (algo de lo que también han sido acusados los análisis de Adorno de la denominada industria cultural). Sin embargo, la dialéctica de Adorno también nos muestra cómo la remoción de lo subjetivo puede realizarse dentro de la mente:

> Los conceptos de lo subjetivo y lo objetivo se han invertido por completo. Se llama objetiva a la parte no controvertible del fenó-

[2] Véase, a propósito del *intérieur*, Theodor Adorno, *Kierkegaard*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 2, Fráncfort, 1979, pp. 38-69, y *Minima Moralia*, núm. 106.

[3] T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", en *Selected Essays*, Nueva York, 1950, pp. 10 y 11 [trad. esp.: "La tradición y el talento individual", en *Lo clásico y el talento individual*, México, UNAM, 2004].

> meno, a su calco espontáneamente aceptado, a la fachada compuesta de diferentes datos clasificados, o sea: a lo subjetivo; y es designado como subjetivo lo que infringe todo aquello otro, lo que penetra en la experiencia específica de la cosa, lo que se sacude las convenciones ya juzgadas y establece una relación con el objeto y no con lo resuelto por una mayoría que nunca lo vio ni mucho menos lo pensó, o sea: lo objetivo. Cuán fútil sea la objeción formal de la relatividad subjetiva se pone de manifiesto en su propio campo, es decir: el del juicio estético. Quien alguna vez, apoyándose en la fuerza de su precisa penetración en la seriedad de la disciplina de una obra de arte y de su ley formal inmanente, se somete al imperativo de su estructura, ve desintegrarse la pretensión de lo meramente subjetivo de su experiencia como una mezquina ilusión (*MM*, 84/69 y 70 [77]).

Ésta es una defensa de la objetividad de lo subjetivo que claramente vale tanto para la producción artística como para su recepción. Que esta impaciencia hermenéutica, esta pasión por abrirse paso hasta un mundo material, real, más allá de la subjetividad y más allá de los textos, pueda explicarse en términos del estatus de los intelectuales y sus contradicciones no la vacía de su contenido de verdad en otros niveles: no sería la primera vez que los intereses ideológicos creados de un grupo expresaran también –por cierta "armonía monádica preestablecida" o "astucia de la razón"– las tendencias objetivas del sistema social mismo. En todo caso, la "reificación" de Adorno de la estética me parece que satisface otras exigencias contemporáneas que surgen no sólo a raíz de las contradicciones de la estética en nuestro tiempo, sino también, como lo plantearemos más adelante con más detalle, por los dilemas de la conciencia histórica contemporánea.

XIV. LA CULPA DEL ARTE

PERO AHORA DEBEMOS REGISTRAR la contradicción en el pensamiento de Adorno, y la presencia en *Teoría estética* de un elemento muy distinto que puede parecer también, en el contexto de la tendencia desubjetivadora que acabamos de describir, un residuo o una supervivencia precisamente de esa "filosofía del sujeto" contra la cual estaba dirigida la otra tendencia. Ésta es la concepción, y la presencia ausente y organizadora, de la genuina *experiencia* estética: la plena y lograda experiencia o audición (siendo siempre la música, en Adorno, la piedra de toque última de la estética), el compromiso con la "forma", el logro, en el plano estético, de la comprensión ideal o *Verstehen:* y mientras este último término introduce en la experiencia estética una relación con la historia, también otro lenguaje –la aproximación al "contenido de verdad" [*Wahrheitsgehalt*] de la obra– le presta una dimensión filosófica aparentemente tradicional.

La diferenciación de la experiencia estética fue siempre, por supuesto, una de las preocupaciones centrales de la estética filosófica como una disciplina y como una tradición: Aristóteles, por una parte, y por la otra Kant y sus sucesores (incluyendo la estética temprana y tardía de Lukács). Sin embargo, Hegel señala la aparición de una aproximación muy diferente, que apunta a la transformación del arte en filosofía, subsumiendo completamente el arte bajo consideraciones acerca del "contenido de verdad" (con el resultado de que llega a pensarse en algo como el "fin del arte"[1] his-

[1] "Así como el arte tiene su *antes* en la naturaleza y en las esferas finitas, también tiene un *después*, es decir, una región que a su vez trasciende el modo en que el arte aprehende y representa lo Absoluto" (G. W. F. Hegel, *Aesthetik*, vol. I, Berlín, 1955, p. 110 [trad. esp.: *Estética*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1983]).

tórico). En cuanto a Kant, el tratamiento que hace Adorno de él es brillante, sin escrúpulos y sugestivo: algunas incursiones al estilo guerrilla en *Crítica del juicio* le dan vuelta y media y lo reescriben como una virtual revolución copernicana de la nueva estética antisubjetiva (mientras es tradicional suponer que Kant prácticamente inventó la cuestión de la diferenciación de la experiencia estética como un "objeto de estudio" subjetivo en primer lugar). Otras incursiones, sin embargo, identifican y denuncian el kantismo como la anticipación por adelantado del entero programa de manipulación de la industria cultural (los esquemas, que persisten en la descripción de Kant de la Belleza, se vuelven el prototipo de la estereotipia "degradada" hollywoodense y la fuente de esa falsa familiaridad que caracteriza a la "música popular" y su fetichización de la audición).

Pero *Teoría estética* no es en absoluto un retorno a una teoría tradicional de la experiencia estética. De muchas maneras, por cierto, cuestiona la concepción y el ideal de una estética filosófica (así como también *Dialéctica negativa* puede leerse como un cuestionamiento de la estructura misma del proyecto filosófico tradicional). La naturaleza del obstinado compromiso de Adorno con la idea de una "genuina experiencia estética" exige, por lo tanto, una aclaración, junto con la forma misma de este libro póstumo, cuya categoría discursiva o genérica sigue sin ser clara, y que a menudo despierta, implícita o explícitamente, el inquietante interrogante de si en realidad todavía necesitamos una "estética filosófica" de alguna índole y si ese "género" o forma de pensamiento no se ha vuelto en cierto modo, al menos en nuestro tiempo, contradictorio e imposible.

El pensamiento de Adorno acerca de estas cuestiones tiene lugar en torno a dos ejes distintos, que a menudo se entrecruzan, pero no pueden combinarse o unirse. Por una parte, distingue de una manera sistemática entre el "arte" en general y la experiencia de las obras en particular: esta oposición es entonces, claramente, el espacio en el cual las prácticas de la crítica y de la teoría literarias contemporáneas entran en conflicto con el proyecto de una

estética tradicional, y no sólo en la obra de Adorno. Al menos en el campo de fuerza de lo moderno, la crítica literaria ha tendido a concebir su misión como la identificación y la descripción de lo que es único en las obras específicas, de lo que en ellas no es comparable y de su *diferencia* radical. Pero el derecho adquirido formal de la estética tradicional reside en identificar lo que es común a toda genuina obra de arte y a su experiencia, y producir algún concepto genérico acerca de lo "artístico" en el cual desaparezca la especificidad de las distintas obras, desde la tragedia griega hasta Joyce y Picasso. (La crítica contemporánea, sin embargo, a menudo ha estado dispuesta a contemplar la posibilidad de una clase diferente de concepto general o genérico, del cual las distintas obras, por el mismo autor o del mismo período o del mismo género, participan de alguna manera; pero este tipo de pensamiento estético, más histórico que eterno, proviene más de Hegel que de Kant, y ha tendido también a perturbar y a problematizar la constitución tradicional de la filosofía estética y su "objeto de estudio" de una manera diferente.)

La teoría contemporánea, por lo tanto, ha preferido atenerse directamente a los textos en particular, y eludir por completo la cuestión más amplia del "arte" o de la "estética", a menudo asimilándola a cuestiones psicoanalíticas de deseo en general, o a la dinámica de una textualidad evidente para todos en otros ámbitos, anteriormente filosóficos o disciplinarios, como los de la política, la antropología o la sociología. Pero Adorno tiene sus razones para querer conservar una pregunta y un problema que, por lo demás, parece haberse convertido en una complicación anacrónica: "El arte no se reduce a las obras de arte porque los artistas siempre trabajan a la vez en el arte, no sólo en las obras" (*TE*, 272/261 [243]). La distinción entre arte y la obra de arte en particular permanece, en otras palabras, como un dilema, en la medida en que señala una relación tanto como una oposición. Más adelante se verificará que el dilema es productivo, ya que, mediante esta misma coexistencia conflictiva de arte y de obra de arte –del trabajo en un objeto en particular que es también trabajo en la naturaleza del arte

mismo (como en la concepción de T. S. Eliot de esa "leve" modificación o alteración que produce la nueva obra en el entero "orden ideal" de "monumentos existentes")–,* la historia entra en la estética y Adorno puede desplegar su notable concepción de la profunda historicidad de todas las obras de arte en particular.

Pero hay algo más en juego en la diferencia entre arte y obra de arte que el acceso *interpretativo* a la historia: en ella también se inscribe lo social, y la experiencia misma de la lucha de clases, tal como es transmitida a través del mito fundamental de la teoría estética de Adorno: el episodio de las sirenas del libro XII de la *Odisea*. Evocando el dolor y la contradicción de esa represión del yo y de la naturaleza que la "dialéctica del iluminismo" presenta como el precio de la autoconservación, Adorno y Horkheimer describen la doble solución de Odiseo, las dos posibilidades de salvación contradictorias entre sí:

> Una es la que prescribe a sus compañeros. Les tapa las orejas con cera y les ordena remar con todas sus energías. Quien quiere perdurar y subsistir no debe prestar oídos al llamado de lo irrevocable [*das Unwiederbringlichen*], y puede hacerlo sólo en la medida en que no esté en condiciones de escuchar. Esto es lo que la sociedad ha procurado siempre. Frescos y concentrados, los trabajadores deben mirar hacia delante y despreocuparse de lo que está a los costados [*was zur Seite liegt*]. El impulso que los induciría a desviarse es sublimado –con rabiosa amargura– en esfuerzo ulterior. Se vuelven prácticos. La otra posibilidad es la que elige Odiseo, el señor terrateniente, que hace trabajar a los demás para sí. Él oye, pero impotente, atado al mástil de la nave, y cuanto más fuerte resulta la tentación más fuerte se hace atar, así como después también los burgueses se negarán con mayor tenacidad la felicidad cuando –al crecer su poderío– la tengan al alcance de la mano. Lo que ha oído no tiene consecuencias para él, pues

* T. S. Eliot, "La tradición y el talento individual" (1920). [N. de la T.]

> no puede hacer otra cosa que señas con la cabeza para que lo desaten, pero ya es demasiado tarde: sus compañeros, que no oyen nada, conocen sólo el peligro del canto y no su belleza, y lo dejan atado al mástil, para salvarlo y salvarse con él. Reproducen con su propia vida la vida del opresor, que no puede salir ya de su papel social. Los mismos vínculos con los cuales se ha ligado irrevocablemente a la *praxis* mantienen a las sirenas lejos de la *praxis:* su tentación es neutralizada al convertírsela en puro objeto de contemplación, en arte. El encadenado asiste a un concierto, inmóvil como los futuros escuchas, y su grito apasionado, su pedido de liberación, muere ya en un aplauso. Así el goce artístico y el trabajo manual se separan a la salida de la prehistoria (*DI*, 34/34 [50]).

Esta forma notable de volver a describir la dialéctica del amo y del esclavo de Hegel reproduce su giro irónico (la "verdad" del esclavo que resulta ser el amo, mientras la verdad del amo "*sólo*" resulta ser el esclavo): en efecto, Odiseo experimenta el arte, mientras los trabajadores que no escuchan aprenden algo más profundo acerca de la "obra de arte en particular" para la que también están sordos: *das Unwiederbringliche*, lo que no puede ser traído de vuelta desde el pasado, el "contenido de verdad" de la obra.

Pero nos ocuparemos de la concepción de Adorno de la obra de arte más adelante. Por el momento, es su concepción genérica del arte lo que nos interesa y, acerca de ella, el pasaje que acabamos de citar nos permite ver cosas reveladoras: sobre todo, la auténtica culpa del arte mismo en una sociedad de clases, el arte como lujo y privilegio de clase, un bajo continuo que resuena sin interrupción a lo largo de todas las reflexiones estéticas de Adorno, incluso cuando su vibración se convierte casi en una segunda naturaleza de nuestra percepción, de manera que, de tanto en tanto, ya no la escuchamos conscientemente. Esta culpabilidad, que está irreparablemente asociada a toda actividad artística, es entonces el motivo más profundo para una radical separación, en Adorno, entre el arte en general y las obras de arte en particular: porque lo que ha-

cen estas últimas, en lo que "siguen trabajando" en el proceso artístico, es hacerse cargo de este sentimiento universal de culpa, enfrentarlo con lacerante penetración, traerlo a la conciencia en la forma de una contradicción irresoluble. Las obras de arte nunca pueden resolver esa contradicción, pero pueden recuperar cierta autenticidad incluyéndola como contenido y materia prima, como algo que la obra de arte debe siempre volver a confrontar, en toda su virulencia. En este sentido, la culpa que tiñe todas las obras de arte será una de las mediaciones por las cuales la obra, de otra manera monádica, está profunda e internamente relacionada con el orden social, que de otro modo le sería externo (pero sólo una mediación posible entre otras, como lo veremos pronto).

Ésta es también la razón más profunda por la cual una estética filosófica en nuestro tiempo no sólo es imposible, sino intolerable. Porque no es meramente la diferencia radical de las obras individuales lo que las teorías generales de la belleza, del arte o de lo estético pasan por alto o reprimen; es también la voluntad de alcanzar lo transestético, una verdad más allá de la obra y una referencialidad universal en un sentido más general, la vocación de Joyce o de Esquilo, de Dante o de Po Chu I, de comprometer al mundo mismo y ser algo más que el mero "arte", que sigue sin ser reconocida e invisible en los registros de una estética filosófica tradicional. Éste es, pues, el momento de dejar oír por primera vez el tema principal y la mayor paradoja de *Teoría estética:* un principio que retornará luego en nuestra exposición para su más completo desarrollo, pero cuya primera formulación provisional se refiere a esta cuestión: "Si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta" (*TE*, 17/9 [16]).

Sin embargo, en cuanto a la culpa del arte en general, todo esto debe invertirse y reordenarse: la transformación universal lograda aquí por la estética filosófica en su momento de mayor éxito y poder hace que todas las obras en particular, en su diferencia y en sus variadas aspiraciones transestéticas, se reintegren a una larga y no interrumpida "experiencia estética", arrojándonos así brutalmente a un mundo social en el que, en medio de tormentos

y miserias, el injustificable lujo de la valoración artística se convierte en una incontenible e inevitable condena a cada momento. Sin embargo, lo que hemos dicho acerca de la teoría contemporánea también implica que lo opuesto, una formulación de las obras que vaya directamente a su "contenido de verdad", no representa una evasión menor de su culpa objetiva, que es una realidad de nuestro mundo. En cuanto a la inocencia metafísica de esa relación teórica con las obras de arte, la fórmula de Adorno puede invertirse para destacar la manera en que, cuando el arte se experimenta sólo transestéticamente, con aprensión en lo referente a su contenido de verdad, este último también se pasa por alto, y la vocación transestética se pierde en esa experiencia.

Dos observaciones finales acerca de este motivo aún provisorio: en primer lugar, será la forma de lo que Adorno en otra parte denomina "negación determinada", considerada en el ámbito estético, la sola forma de pensamiento crítico auténtico de nuestro tiempo; en otras palabras, una conciencia de la contradicción que se resiste a la solución de esta última, su disolución en un positivismo satírico y un empirismo cínico, por una parte; y, por la otra, en una positividad utópica. Lograr pensar que el arte es estético y antiestético al mismo tiempo es alcanzar, en esta área, la negación determinada. En segundo lugar, sin embargo, debemos ser conscientes de que es justamente de esta posición dual que surge el total repudio de Adorno por el arte político: porque no se reprueba sólo el ocioso pasatiempo del esteta, sino también la impaciencia y el filisteísmo del militante. Pero no necesitamos tomar aún una posición en cuanto a esta opinión suplementaria y sus consecuencias, que es más complicada y paradójica de lo que puede parecer así planteada.

Estas observaciones son, no obstante, prematuras: nuestra primera inquietud exploratoria ha sido el estatus del concepto de Arte en general en Adorno, y la relación de su discurso y forma con los de la estética tradicional: el giro y la inesperada inversión de su posición pueden caracterizarse de la siguiente manera: la preocupación acerca de la naturaleza del arte, el fundamento

mismo de la estética y también el tópico menos interesante en una situación en la cual sólo las obras de arte en particular son interesantes y auténticas, deben de todas maneras mantenerse y prolongarse, porque es en primer lugar en el área del arte en general, como actividad social, que la profunda culpabilidad de la estética puede ser registrada e identificada. *Teoría estética* es por esto mismo todavía una "estética", por así decirlo, por su lado negativo, y debido a su compromiso con una perspectiva social en la cual la futilidad de la estética es una realidad ineludible.

Pero ahora debemos ocuparnos del otro eje del pensamiento de Adorno sobre el arte, que está en tensión dialéctica con el primero, en el cual el Arte en general se encuentra en oposición a las obras en particular. Desde esta segunda perspectiva, sin embargo, el Arte en general, que incluye ahora todas las obras individuales y de hecho consiste precisamente en ellas, se opondrá a todo lo que no es arte, o, más exactamente, a todo lo "cultural" en el sentido general en que no es "realmente" arte. Esto, la premisa de trabajo de *Teoría estética*, debe primero plantearse sin rodeos de la manera más escandalosa posible: todo arte es "gran arte"; no hay grados en la experiencia estética ni tampoco experiencias estéticas parciales, prometedoras, medianas o incompletas; existe sólo la cosa misma, o de lo contrario su ausencia. Es decir, en esta área, es la única clase de experiencia de la que vale la pena hablar, siempre y cuando uno agregue la incómoda salvedad de que, en el caso de que no se pueda hablar realmente acerca de ella para nada en ningún sentido explicativo propedéutico, o bien ya sabes lo que es o nadie puede decírtelo. En este sentido, *Teoría estética* presupone una acumulación primitiva del capital de la experiencia estética, te habla de experiencias que te resultan conocidas, de lo ya familiar, y se sostiene o se derrumba según tu acuerdo y tu interés en esas descripciones. Un brillante ensayo de crítica literaria bien podría abrirle posibilidades de lectura o de relectura a algún texto hasta entonces confuso y aburrido o retorcido hasta la exasperación, y así permitir la emergencia en ti de alguna nueva experiencia de lectura (como si fuera, sin duda, la primera vez), e incluso

eximiendo la formación de alguna nueva estética o poética en tu mente. *Teoría estética* no hace eso, ni quiere hacerlo. En ese aspecto también permanece dentro de los confines de la estética filosófica como una clarificación a posteriori de lo que ya ha sido sentido.

Pero también podemos admitir que nos sentimos molestos ante esta primera decisión metodológica perentoria: el arte es por definición "gran arte". Lo que debe advertirse en primer lugar es que esta postura excluye de entrada todas las preguntas tradicionales acerca del valor, que aquí se presuponen por anticipado (una especie de inversión de la decisión metodológica de Northrop Frye de considerar todo tipo de narrativas, sea cual sea su supuesto "valor"). El valor volverá a considerarse, de todos modos, de otra forma, más histórica y social. Mientras tanto, no se puede exorcizar tan fácilmente el espíritu burlón de su archienemigo Brecht, el tentador (y el corruptor de Benjamin) cuyas escenas destellan en la memoria, sobre todo los borrachos en *Mahagonny* contemplando maravillados el piano mecánico y exclamando: "Das ist die ewige Kunst! [¡Éste es el arte inmortal!]".

Debería agregarse que Adorno le hace siempre un lugar a algo que se ha tendido a suprimir por completo en la cultura comercial y de masas contemporánea: la práctica de formas "más ligeras" de arte (como en la expresión "ópera ligera"). Compositores como Lehár tienen una pericia técnica y son admirables, a su manera, tanto como los "maestros". "El arte 'ligero' en cuanto tal, la distracción, no es una forma decadente" (*DI*, 121/135 [163]. Pero es un espacio dentro de una cultura específicamente burguesa, que el desarrollo tendencial de esa cultura va borrando:

> El arte "ligero" ha acompañado como una sombra al arte autónomo. El arte "ligero" es la mala conciencia social del arte serio. Lo que el arte serio debía perder en términos de verdad en base a sus premisas sociales confiere al arte "ligero" una apariencia de legitimidad. La verdad reside en la escisión misma, que expresa por lo menos la negatividad de la cultura que constituyen, sumándose, las dos esferas. En modo alguno se deja conciliar la an-

> títesis cuando se acoge al arte ligero en el serio y viceversa. Pero justamente esto es lo que trata de hacer la industria cultural (*DI*, 121 y 122/135 [163 y 164]).

La famosa observación acerca de las "dos mitades que no pueden sumarse" no se refiere, por lo tanto, al arte elevado y a la cultura de masas, sino sólo al arte elevado y al arte ligero, cuya diferenciación inicial es eliminada por la comercialización.[2] Entretanto, también se le hace un lugar a cierto tipo de formas tradicionales, como lo indica el papel que juegan los cuentos de hadas (o productos arcaicos tardíos como el *Struwwelpeter*).* Pero también aquí uno busca en vano algún indicio políticamente tranquilizador: de hecho, la mediación fundamental en esta nueva oposición –entre cultura de masas y arte tradicional o "popular"– es poco alentadora, pero también historiográficamente compleja y no lineal. Las relaciones sociales fundamentales en el arte popular son "las correspondientes a señores y siervos, beneficiarios y perjudicados, pero en forma inmediata, no del todo reificada" ("El lobo como abuelita", en *MM*, 272/204 [223-227]). Lo que era ideológico en esas formas más viejas se revela en perspectiva a través de la estructura ideológica de la nueva cultura de masas: "El filme tiene fuerza retrospectiva, su crueldad optimista pone de manifiesto en el cuento de hadas algo que siempre estuvo al servicio de lo injusto, y en los pícaros cortados según modelo hace brillar el rostro de aquellos a los que la sociedad integral condenó, condenar a los cuales fue desde siempre el sueño de la socialización" (*MM*, 272/204 [224]).

Brecht mismo recurrió a lo tradicional y a lo arcaico para fines no demasiado diferentes a éste.

[2] Véase también *TE*, 465/433.

* *Struwwelpeter* es el personaje principal del popular libro para niños del mismo nombre, cuyo autor fue el médico y escritor alemán Heinrich Hoffmann (1809-1894). Se lo traduce como Pedro Melenas o Pedro el Desgreñado. [N. de la T.]

Pero, de hecho, sería mejor ver estos puntos de vista de Adorno –que pueden ser considerados con facilidad como opiniones "elitistas", "esteticistas" o de un mandarinismo social que parece anticuado y culturalmente extraño desde dentro de la democracia de la cultura de masas del súper Estado posmoderno– como movimientos contra distintos protagonistas imaginarios o ideales típicos. En lo que sigue, en todo caso, los distintos puntos de vista se transforman en personajes, y su ballet abstracto puede transferirse a áreas muy distantes del arte.

El movimiento inicial, que separa una genuina experiencia del arte de todo lo demás que *no* lo es, parece inherente a toda filosofía que se organice en torno a lo experiencial, que debe por necesidad alcanzar su límite constitutivo en lo que no lo es ("la determinación es negación"). Pero en el caso de la "experiencia", se confronta una situación característicamente paradójica, desde que casi por definición lo que no es experiencia no puede ser conocido ni formulado, de manera que tales filosofías no son capaces de tener en cuenta sus propios límites. Surgen entonces interesantes estrategias no reflexivas: en la fenomenología de Merleau-Ponty, por ejemplo, la experiencia del cuerpo encuentra su punto arquimédico fuera de sí misma en el caso límite excepcional del denominado "miembro fantasma", es decir, en la continuación de sensaciones "en" miembros que han sido amputados. Sólo mediante la presencia ausente de esas zonas perdidas Merleau-Ponty puede organizar sus descripciones de un cuerpo fenomenológico completo.

En otros existencialismos, el problema del límite aparece en dos áreas distintas pero vinculadas: la del sentido y la de la muerte. Sólo desde un ángulo exterior los sentidos situacionales inherentes a cualquier proyecto vital pueden revelarse como meras construcciones, sin ningún fundamento natural: pero ese ángulo –no dado en "el mundo de la vida" <*Lebenswelt*> del filósofo existencial, por ejemplo– tiende a virar su perspectiva hacia la positividad, de modo que su ausencia de sentido ahora se convierte lentamente en un concepto y en una filosofía por derecho propio: en otras palabras, lo que se denomina "absurdo". Entretanto, en

Sartre, la muerte –otro límite constitutivo de este tipo– deja de ser algo que podemos contemplar como un misterio estimulante en la vida (como es el caso todavía en el *Sein-zum-Tode* de Heidegger) y se transforma en el otro lado sin sentido, un acontecimiento por definición fuera de la vida y que, por lo tanto, ya no nos concierne. (La "solución" de Heidegger al problema de los límites –y Habermas es el único que en los últimos tiempos ha insistido en ello– se retrotrae a una historia mítica, estableciendo el "afuera" de nuestro caído mundo de lo existente en una prehistoria reprimida y olvidada, como una genuina experiencia y presencia del misterio o el problema del Ser del cual, en el tiempo histórico, hemos perdido incluso la memoria.)

Así es que cuando describe uno de los aspectos constitutivos del arte como juego, como acertijo y como enigma, encontramos a Adorno repitiendo el argumento del "miembro fantasma" y recomendando "el estudio de las personas ajenas al arte", de las personas "sin sensibilidad artística", *amusischer Menschen* [personas que no tienen musa] (*TE*, 183/177 [164 y 165]):

> Es imposible explicar a esas personas qué es el arte; no podrían integrar el conocimiento intelectual en su experiencia viva. El principio de realidad predomina tanto en ellas que el comportamiento estético se convierte en un tabú; aguijoneada por la aprobación cultural oficial del arte, la falta de musa se convierte a menudo en agresión, la cual conduce hoy a la conciencia general a desestetizar el arte [*Entkunstung*, literalmente "des-artizar", es decir, quitarle al arte sus rasgos y señales artísticos convencionales, como su *Shein* (ilusión estética y ficcionalidad), junto con el intento de volver a justificar tal actividad estética haciéndola pasar como otra cosa, como en los *happenings*, la publicidad y ciertas formas de arte político. *F. J.*]

Las características que se presentan aquí como una explicación –el "principio de realidad", la "aprobación cultural oficial del arte", la relación con la "agresión"– dan lugar a una cantidad de formas

sociales e históricas en las cuales puede desarrollarse lo "no artístico" [*Amusie*] (y que veremos pronto). Pero esta primera situación de privación total se caracteriza por la lógica impecable de la indagación de Adorno (como ya lo planteamos). Lo que puede advertirse en este pasaje es la manera en la cual ahora se presenta retóricamente en el texto como una clase de *lector:* precisamente ése al cual ya hemos hecho una referencia incidental, ese lector que se acerca a *Teoría estética* sin ninguna experiencia previa de lo que es lo estético, y que aquí se presenta como el que es incapaz, por cualquier razón "natural" o "constitutiva", de "tener", en primer lugar, una experiencia estética.

Antropológicamente, por supuesto, tal lector es inconcebible: un ser privado por completo de negatividad (en el sentido hegeliano), tan por completo envuelto en lo inmediato que su conciencia carece incluso de esa relativa y mínima distancia del mundo que le atribuimos a los animales "superiores". La fantasía, la capacidad para la ficción y para la representación mental de imágenes de lo que no está (o incluso de lo que aún no es, o de lo que ya ha pasado), no constituye por lo tanto un poder agregado, incidental y suplementario de la conciencia humana, sino prácticamente su rasgo constitutivo. Pero una vez más, como lo sugerí antes, los intentos por "definir" a la conciencia (uno piensa en la manera en que la definición de Sartre de la conciencia como negación y distancia pasa por fuerza por una descripción de lo "imaginario") postulan esta inconcebible situación de privación para llegar al punto que les interesa. De la misma manera, las descripciones del lenguaje en un límite extremo necesitan de la representación fantástica e internamente contradictoria de seres no lingüísticos –como en el caso de los grandes académicos de Lagado en Jonathan Swift, cuyo plan para abolir el lenguaje y sustituirlo con las "cosas mismas" (que llevan consigo con este propósito comunicativo) pueden haberle servido a Adorno como figura de la quintaesencia del positivismo–.

El término privativo de Adorno rápidamente se hará cargo de lo que los especialistas en semiótica narrativa denominan los aspectos de la "estructura de superficie", transformándose en un

personaje "que parece real" (o varios) con las determinaciones sociales e históricas apropiadas (algo que ya empieza a suceder en el pasaje citado, como lo observamos antes). Pero al comienzo, el *"amusischer Mensch"*, la persona carente de toda sensibilidad estética, es algo como el Otro en el texto: el no-lector último con quien se discute, o, si eso falla (como debe suceder por definición), aquel que uno vilipendia y ridiculiza para confirmar la propia solidaridad con el "verdadero" lector, a quien se anima para que asuma –en contra del Otro– la perspectiva construida por el texto mismo. Es tentador imaginar que todos los textos –al menos en las etapas tempranas de los géneros en formación: es decir, en el proceso de institucionalización– se ven obligados así a incluir al "mal" lector o al lector "indeseable" en la forma de esas situaciones de privación: por supuesto, no tienen que ser "personajes" antropomórficos de una narrativa, sino que son más visibles como tales, como, por ejemplo, en esas obras de ciencia ficción o de ocultismo que incluyen sistemáticamente al racionalista, al escéptico y al no creyente *dentro* del texto para refutarlo y neutralizar de ese modo las lecturas indeseables.

En cierto sentido, por supuesto, la posición del "no arte" de Adorno ya alcanzó su "estructura actancial" en una narrativa primaria: en la forma de los remeros de Odiseo en el episodio de las sirenas. Los tapones en sus oídos los convierten en personas que saben que el arte existe, pero no tienen la experiencia del mismo, ni idea de sus poderes. Es cierto que en un sentido social más amplio, como la alegoría de las clases que se vuelve explícita en el episodio de las sirenas, estas personas "ajenas al arte" se identifican con las masas trabajadoras. Reaparecen en otro pasaje sorprendente de *Dialéctica del Iluminismo*, donde Adorno y Horkheimer hacen la (improbable) sugerencia de que uno podría de pronto eliminar toda la entera industria cultural y no le importaría a nadie:

> Este cierre [por ejemplo, el de los cines] no sería un reaccionario "asalto a las máquinas". No serían tanto los fanáticos quienes se sentirían desilusionados como aquellos que, por lo demás, siem-

> pre sufren por todo de todas maneras, es decir, los lerdos. Para el ama de casa, la oscuridad del cine –a pesar de los *films* destinados a integrarla ulteriormente– representa un refugio donde puede permanecer sentada durante un par de horas en paz, como antaño, cuando había aún departamentos y noches de fiesta y se quedaba en la ventana mirando hacia fuera. Los desocupados de las grandes ciudades encuentran fresco en verano y calor en invierno en esos locales con la temperatura regulada (*DI*, 125/139 [168]).

Este populismo, que probablemente le debemos a Horkheimer, es, claramente, distinto del conservadurismo del mismo período, con sus análisis del "hombre masa" o de la inautenticidad de la industria cultural de masas (el "*das Man*" de Heidegger o "la rebelión de las masas" de Ortega), a los cuales está, sin embargo, relacionado ideológicamente: aquí, empero, los "marginales" de la retórica radical contemporánea ya hacen su aparición, en la persona de mujeres y desocupados, y no menos en el patetismo de esas otras víctimas, los estúpidos o los lerdos, cuyo monumento es *Alexanderplatz* de Döblin. La confortable oscuridad de los grandes cines se convierte entonces en el lugar de descanso después del trabajo de los remeros de Odiseo, que no le prestan más atención a las hipnotizadoras imágenes de la pantalla que al canto de las sirenas.

Pero, ¿y si lo hicieran? Al llegar a este punto, la situación negativa o de privación de Adorno –el "no arte", las características de las personas radicalmente incapaces de tener una experiencia estética– se divide en dos, al empezar a entrar en la historia real, y con esta bifurcación en sus figuras, la famosa concepción de la industria cultural empieza a aparecer. Porque junto a aquellos que no tienen idea de la experiencia artística, se le debe hacer un lugar a aquellos que creen que la tienen, y debe crearse ahora la caracterización y el análisis de un sucedáneo de arte [*ersatz*] para todas esas personas que miran una pantalla o escuchan una radio creyendo que están participando de una experiencia cultural, pero que todavía no saben lo que es el arte y que nunca han tenido una

"genuina experiencia estética" y, sobre todo, que no llegarán nunca a saber que están privados de ella.

La "industria cultural" no juega un papel importante en *Teoría estética*, pero ya se la presupone de una manera negativa: de hecho, el texto más temprano presenta el problema filosófico más serio para el proyecto posterior en su totalidad, esto es, cómo tratar la excepción o la posible posición intermedia, con una clase de "experiencia estética" que no es "genuina" (un "arte" aparente que no es obviamente "gran arte", en el sentido que le da Adorno), pero que tampoco es "ajena al arte". El capítulo acerca de la industria cultural en *Dialéctica del Iluminismo* se enfrenta por anticipado a este problema, excluyendo el dilema de teorizar una clase de arte que no es "realmente" arte (tampoco es "falso arte" exactamente, desde el momento en que ése es un no-concepto) y una real experiencia que no es realmente estética, aunque tampoco es otra cosa (en términos de Kant, tampoco es ni práctica ni gnoseológica). Decir, como también lo hace Adorno aquí, que esa experiencia cultural de masas es de hecho la de la forma mercancía es destacar también que es objetiva (no es una "seudoexperiencia"), pero no es todavía articular la relación de este nuevo código (el fetichismo de la mercancía) con las categorías estéticas tradicionales aquí consideradas.

XV. VICISITUDES DE LA CULTURA DE IZQUIERDA

Es difícil hoy en día discutir la noción de industria cultural, sin duda el concepto más influyente de Adorno –y también el más provocativo, e incluso el más conocido–, dejando de lado lo que podría constituir la historia de la "fortuna" de este concepto en la discusión. Aunque por primera vez esbozado en *Dialéctica del Iluminismo*, en un lenguaje que quería ser una combinación de sociología y filosofía, ese texto primitivo (junto con *Minima Moralia)* puede releerse (o reescribirse) como un trabajo en un género literario anterior: los libros de viaje escritos por los europeos como consecuencia de su contacto a menudo horrorizado con la nueva democracia estadounidense, y en particular con la originalidad de sus formas políticas, sociales y culturales, que, a diferencia de las de Europa, se formaron independientemente de la lucha de clases con un *ancien régime* aristocrático, cuya influencia persistió en el Viejo Mundo, al menos hasta tiempos muy recientes, en las marcas y las supervivencias de una concepción preburguesa de la cultura (incluso donde, como en la "distinción" de Bordieu, esas formas y categorías aristocráticas fueron adoptadas y reestructuradas por la burguesía misma). Pero el *shock* antropológico del contacto de estos mandarines centroeuropeos con la Otredad de la democracia de masas del Nuevo Mundo se vio condicionado de una manera única por una coyuntura histórica inesperada: el surgimiento simultáneo, en Europa, del fascismo hitleriano.

Hoy en día, esta coyuntura parece menos paradójica y contingente: si es cierto, como los historiadores parecen sugerirlo, que el momento hitleriano fue, de hecho, la revolución burguesa de Alemania, largamente postergada, y que su violento y pequeño burgués *Nivellierung* social, político y cultural tuvo como resultado

objetivo la destrucción de los últimos restos de algunas formas aristocráticas supervivientes, entonces los dos fenómenos históricos –la democracia de masas estadounidense y el interregno nazi en Alemania– están estrechamente vinculados. Pero la originalidad de Adorno y de Horkheimer consistió en que fueron los primeros en vincular culturalmente esos dos fenómenos, y en haber insistido, de una manera implacable que debemos considerar como una forma de compromiso político, en la imposibilidad de disociar la industria cultural y el fascismo; y en haber mezclado características y ejemplos estadounidenses y alemanes a lo largo de su exposición de una manera provocativa que no podía sino escandalizar. Que la Segunda Guerra Mundial terminara con la victoria de la industria cultural sobre su competidor y rival nazi es entendido como una variación dentro de un único paradigma más que como la victoria de un paradigma sobre otro.

Por lo tanto, el concepto de industria cultural, en su origen, enmascaraba y expresaba –mediante una nueva estilización y abstracción filosóficas– uno de esos viajes a Estados Unidos de Tocqueville, Dickens o Trollope, cuyo parecido genérico siempre les permitió a los intelectuales estadounidenses descartarlos como esnobismo y prejuicios aristocráticos. Pero para otros intelectuales estadounidenses, los de izquierda –menos ligados a las nociones del excepcionalismo de Estados Unidos– la crítica de Adorno y de Horkheimer sentó también las bases para una crítica cultural del capitalismo mismo, a través de la identificación de la cultura de masas y la forma mercancía, que ya ha sido mencionada: y en Estados Unidos esta crítica cultural se estableció de una manera independiente de los valores estéticos del modernismo de los que dependía filosóficamente en Adorno y en Horkheimer, pero en una situación en la cual, en el modernismo artístico de la década de 1950, se había convertido en hegemónica y en canónica y había conquistado el sistema universitario. En los años siguientes (que pronto fue la década de 1960), unas cuantas de estas variables cambiaron, y, junto con ellas, la situación de la crítica cultural misma. Parece justo afirmar que este campo de estudio, con sus

motivaciones y sus valores, ha permanecido desde entonces en este país asociado con la izquierda (sólo en años muy recientes las formas hasta ahora episódicas de la crítica cultural de derecha han ganado alguna legitimidad).

Pero la izquierda estadounidense, tal como resurgió socialmente en la década de 1960, también redescubrió sus antiguas tradiciones populistas y empezó a reformular sus posiciones culturales en un idioma esencialmente populista. Mientras tanto, las tradiciones estéticas del modernismo, esencialmente europeas, ahora canonizadas en la academia, se osifican y se perciben como "académicas" en el mal sentido; el repudio de la izquierda populista de este tipo de modernismo surge entonces con un antiintelectualismo que en la sociedad mercantil estadounidense ha constituido, paradójicamente, una tradición política tanto para la izquierda como para la derecha; mientras, por último, el modernismo mismo como movimiento artístico, por razones más vastas de orden sistémico o socioeconómico, llega a su fin durante este período o un poco antes (y esto significa la disolución de ese momento en el cual, tal como Adorno lo describe, "el arte [léase: el arte moderno, técnicamente avanzado] fue por definición políticamente de izquierda") (*TE*, 377/360 [334]).

Pero ahora otro aspecto de la nueva cultura de masas de la década de 1960 (que se prolonga en nuestro propio período histórico) debe tenerse en cuenta en su descripción: la denominada cultura popular se vuelve ahora técnicamente avanzada (muy en el espíritu de la descripción de Adorno del modernismo, como lo veremos más adelante). La formulación resulta sin duda poco precisa, y no dialéctica, desde el momento en que sugiere que lo "tecnológicamente avanzado" ya estaba allí, pero que finalmente la cultura de masas se abrió camino hasta alcanzarlo. Lo que realmente sucedió fue, por el contrario, un salto hacia delante simultáneamente cultural y tecnológico de las masas, con el cual por primera vez los dos desarrollos se interrelacionaron conscientemente: el resultado fue el surgimiento conjunto de lo que ahora llamamos los medios y la nueva cultura orientada hacia los me-

dios. Este desarrollo debe enfatizarse, para reubicar *Dialéctica del Iluminismo* desde una perspectiva histórica y para leerla como algo que se ha *vuelto* histórico, más allá de otras exigencias que nos plantean sus argumentos. Los productos de la industria cultural de Adorno deben ahora ser identificados como los filmes de género de clase B de Hollywood (antes de que fueran reclasificados por la *teoría de autor*), como las comedias radiales y las series de los años treinta y cuarenta (por ejemplo, "Fibber McGee and Molly") y, en la música, como Paul Whiteman (el referente adecuado para lo que Adorno llama "jazz", que tiene poco que ver con la riqueza de la cultura de los negros que descubrimos sólo bastante después). También tiene algo que ver con Toscanini (cuya reevaluación contemporánea fue prevista por Adorno),[1] y posiblemente anticipa incluso los primeros programas de televisión de fines de la década de 1940 (como, por ejemplo, Milton Berle). Cualquier cosa que sea lo que la nostalgia contemporánea le haya atribuido a esas reliquias, la ruptura estructural entre sus formas y las de nuestra propia cultura de masas parece lo bastante obvia como para justificar nuestro planteo de una ruptura similar e igualmente histórica entre el pensamiento analítico (o "negación determinada") inspirado por ellos y la teoría que parece exigir la cultura de masas contemporánea.

Esta última puede caracterizarse en términos de populismo en la medida en que se muestra cada vez menos tolerante en relación con las teorías de la manipulación, según las cuales un público pasivo se somete a formas de mercantilización y a una cultura producida comercialmente que acepta e interioriza como "distracción" o "entretenimiento". Nuevas concepciones de lectura empiezan a arrojar ciertas dudas acerca de estas concepciones de recepción, mientras, paradójicamente, resulta que la descripción de Foucault de la red universal de micropoderes en las sociedades contemporá-

[1] Véase Joseph Horowitz, *Understanding Toscanini*, Minnesota, 1987. Véase también el ensayo de Adorno sobre Toscanini, titulado "Die Meisterschaft des Maestro", en *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Fráncfort, 1978, pp. 52-67.

neas (una descripción más funesta y totalizadora que cualquier cosa que podamos encontrar en la Escuela de Frankfurt) autoriza contraconcepciones de "resistencia" totalmente en contradicción con su fuente francesa (para la cual la resistencia es siempre un esfuerzo de guerrilla atomizado, individual, desesperado y condenado al fracaso). Las teorías de la cultura de masas de resistencia, de reescritura o de la apropiación del texto comercial por grupos para los cuales no estaba destinado en esa forma parecerían reflejar más bien cierta noción de los impulsos utópicos más profundos que funcionan tanto en la producción como en el consumo cultural –donde, como nos los mostró Bloch, el topo de la colectividad todavía se abre paso a través de las frívolas gratificaciones de una sociedad privatizada y atomizada–.

Los orígenes utópicos de tales teorías son (vía Marcuse) mucho más evidentes en las teorías sociopolíticas de la Nueva Izquierda, donde precisamente la mercantilización y los deseos de consumo despertados por el capitalismo tardío se identifican, de un modo paradójico, como la fuerza motriz de alguna insatisfacción más profunda capaz de socavar el sistema mismo. Filosóficamente, algo de esta posición persiste en Habermas, para quien las promesas mismas de la revolución burguesa y de la legalidad y de la democracia burguesas retienen un potencial que puede conducir al cambio y a la evolución social. En todo caso, paradójicamente, el componente utópico de esas teorías acerca de la cultura de masas de la Nueva Izquierda, que reemplazó las nociones de la Escuela de Frankfurt de manipulación por la industria cultural, en última instancia deriva de la otra cara, la utópica, del pensamiento de la Escuela de Frankfurt.

La tardía teorización acerca de las nuevas formas de cultura de masas, como tantas manifestaciones del "posmodernismo", parece ahora completar estas nuevas posiciones que, al mismo tiempo, cuestiona profundamente. La perfección tecnológica de la cultura de masas parece hoy en día (en una "imagen" posmoderna en la cual la alta tecnología también se inscribe como contenido, y que además, en su forma mercancía, representa lo tecno-

lógicamente nuevo como el objeto mismo del consumo cultural) volver más plausible la nueva dignidad de todos esos "objetos artísticos" comerciales en los cuales una especie de caricatura de la concepción del arte de Adorno como innovación técnica va a la par con el reconocimiento del más profundo saber utópico inconsciente justamente de esas masas consumidoras cuyo "gusto" convalida. Entretanto, la casi desaparición de lo que Adorno solía oponerle como "alta cultura" –en otras palabras, el modernismo mismo– despeja el panorama y deja la impresión de una cultura ya universalizada, cuya lógica traza un *continuum* desde el "arte" al "entretenimiento" en lugar de la antigua oposición de valores entre lo alto y lo bajo.

El punto arquimédico de una "genuina experiencia estética" desde cuya perspectiva las estructuras del arte comercial puedan ser críticamente desenmascaradas ha desaparecido. Lo que no ha desaparecido aún, no obstante, es el antiguo problema filosófico de la verdadera y de la falsa felicidad (desde Platón hasta Marcuse), y si es posible argumentar que estar viendo durante 35 horas por semana una televisión sofisticada y de alta calidad técnica puede considerarse más profundamente gratificante que estar viendo durante 35 horas por semana una programación de la industria cultural al estilo de la década de 1950. El contenido utópico más profundo de la televisión posmoderna adquiere un significado hasta cierto punto diferente, podría pensarse, en una época de despolitización general, mientras incluso el concepto mismo de lo utópico, como una versión política del inconsciente, continúa enfrentando el problema teórico de lo que puede significar la represión en tal contexto –en particular, queda por determinarse qué contenido político puede asignársele a las obras en las cuales es político sólo su significado inconsciente–. Tales textos podrían ser síntomas sociales de una necesidad o anhelo político y colectivo más profundo sin tener por sí mismos ninguna función política o politizadora. Quizás hoy, cuando el triunfo de las teorías más utópicas de la cultura de masas parece completo y casi hegemónico, necesitamos el correctivo de alguna nueva teoría de la manipulación, y de la mer-

cantilización posmoderna (que en ningún caso podría ser la misma que la de Adorno y de Horkheimer, que ya es histórica).

Sin embargo, el capítulo acerca de la "industria cultural" no propone en absoluto una teoría de la cultura, en el sentido moderno, aunque las apasionadas reacciones que a menudo suscitó se originaron con frecuencia en el malentendido de pensar que sí lo hacía. Es suficiente volver a leer el ya clásico planteo de Raymond Williams de la "hegemonía" para que quede en claro que no hay un concepto equivalente en ninguna parte de la obra de Adorno (ni tampoco en la de Horkheimer):

> Un entero conjunto de prácticas y de expectativas acerca de la totalidad de la vida: el sentido y la función de nuestra energía, nuestra conformación de las percepciones de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un sistema vivido de significados y de valores –constitutivo y constituyente–, que en tanto son experimentados como prácticas aparecen como confirmándose recíprocamente. De este modo, constituye un sentido de la realidad para la mayor parte de las personas en la sociedad, un sentido de lo absoluto en tanto realidad experimentada más allá de la cual es muy difícil moverse para la mayoría de los miembros de la sociedad, en la mayor parte de las áreas de sus vidas. Es, en el sentido más fuerte, una "cultura".[2]

El contraste es más sorprendente aun cuando Williams vuelve a su tema central (porque en principio no es de la cultura que se afirma todo lo anterior, sino de la hegemonía) y agrega: "Pero una cultura que también debe verse como el dominio y la subordinación vividas por determinadas clases", algo que resultaría claramente apropiado en relación con la industria cultural misma si en primer lugar Adorno y Horkheimer hubieran sido capaces de concebirla de ese modo. Pero no lo hicieron: en parte porque,

[2] Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, 1977, p. 110 [trad. esp.: *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980].

como lo testimonia *Minima Moralia,* la experiencia de la "vida dañada" –pero también la de Weimar y la del nazismo, e incluso la de un Estados Unidos estridente y materialista– no deja lugar para la estabilidad de ese tipo de representación de la reproducción social. No será hasta Negt y Kluge que consideraciones en las que resuene este pasaje de Williams encuentren su equivalente en Alemania.[3] También es posible que su tradicional equivalente, *Bildung*, estuviera demasiado teñido de un concepto de clase y oliera demasiado a la complacencia de la "inmadura" burguesía alemana para que les resultara tentador a Adorno y a Horkheimer.

De este modo, la industria cultural no representa una teoría de la cultura sino la teoría de una *industria*, de una rama de los monopolios interrelacionados del capitalismo tardío que se benefician económicamente de lo que se solía denominar cultura. El tema en este caso es la comercialización de la vida, y los coautores están más cerca de tener una teoría de la "vida cotidiana" que de la "cultura" misma en cualquiera de sus sentidos actuales. Y la teoría de Williams es, a pesar de su aparente nostalgia, una teoría muy actual, que corresponde a una aculturación de la vida social mucho más a fondo y "total" que la que se podía concebir en la década de 1930 (cuando, con la producción industrial masiva de bienes culturales –el llamado fordismo–, el proceso estaba apenas en sus comienzos). Adorno y Horkheimer siguen siendo "modernos" en este sentido porque, a pesar de que enumeraron proféticamente toda una serie de tendencias de lo que iba a convertirse en la sociedad de la imagen, apenas pudieron prever la transformación dialéctica de la cantidad en calidad que conllevaría la intensificación del proceso. Les pertenece, pues, no una *Kulturkritik* sino una *Ideologiekritik:* como en el marxismo clásico, la "ideología" todavía constituye aquí el concepto central, y no ha sido modificado por las exigencias de un orden social posmoderno (como, por ejemplo, en la revisión de Althusser).

[3] Véase mi "On Negt and Kluge", en *October*, 46, otoño de 1988, pp. 151-177.

XVI. LA CULTURA DE MASAS COMO GRAN NEGOCIO

DE TODOS MODOS, la teoría de Adorno y de Horkeimer de la industria cultural nos ofrece una descripción teórica de la experiencia cultural de masas que no puede reducirse a simples improperios elitistas o dogmáticos en contra del "falso arte". Sin duda, la argumentación de los filósofos los obliga a diferenciar la "experiencia" de la cultura de masas de la genuina experiencia estética: esto se logra separando "entretenimiento", "diversión" e incluso el "placer" mismo, de lo que sucede con el arte, que no puede describirse en estos términos. Los peores temores de aquellos para quienes una dialéctica alemana resulta casi por definición carente de humor en su esencia misma[1] se ven confirmados por las diatribas obsesivas contra la risa que aparecen y vuelven a aparecer a lo largo de este libro. Se puede ver bajo una luz un tanto diferente este viejo prejuicio si se toma conciencia de que la risa se concibe aquí esencialmente como la risa homérica –es decir, como una jactancia feroz ante la víctima, a la que se le muestra la dentadura completa, como lo ilustran, por dar un ejemplo, los *Tyros* de Wyndham Lewis–; mientras deberíamos tener en cuenta que, con frecuencia, Adorno exceptúa de sus denuncias contra la mera torpeza de la "diversión" lo genuinamente descabellado, como los hermanos Marx, y también su sorprendente insistencia en la tontería o "simplicidad" [*Albernheit*] de todo verdadero arte.

No obstante, el análisis del placer tiene lugar dentro del marco de la teoría del proceso del trabajo enajenado y se ha pro-

[1] Véase la queja de Terry Eagleton en *Against the Grain*, Londres, 1998. Véase también *MM*, 280/210 [227]: "Quien tiene la risa de su parte no necesita probar nada".

longado en una gran cantidad de debates contemporáneos acerca de la mercantilización y de la colonización del ocio:

> El *amusement* es, bajo el capitalismo tardío, la prolongación del trabajo. Es buscado por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. Pero al mismo tiempo la mecanización ha conquistado tanto poder sobre el hombre durante el tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para su distracción, que el hombre no tiene acceso más que a las copias y a las reproducciones del trabajo mismo. El supuesto contenido no es más que una pálida fachada; lo que se imprime es la sucesión automática de operaciones reguladas. Sólo se puede escapar al proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina adecuándose a él en el ocio. De ello sufre incurablemente todo *amusement*. El placer se petrifica en aburrimiento, pues, para que siga siendo placer, no debe costar esfuerzos y debe por lo tanto moverse estrechamente a lo largo de los rieles de las asociaciones habituales (*DI*, 123/137 [165 y 166]).

Debemos retener la palabra "asociaciones" y desarrollar más ampliamente el peso histórico de su connotación filosófica, ya que, como veremos, funciona como la mediación entre el proceso laboral y cualquier experiencia placentera que pueda atribuírsele en primer lugar a las obras de la cultura de masas. Porque incluso la más implacable teoría de la manipulación en la cultura de masas (y la teoría de Adorno y de Horkheimer es bastante más sutil) debe de alguna manera reconocer el momento experiencial en la fascinación de las masas ante la pantalla de la televisión, aunque sea sólo para desecharlo como una droga, falso placer o lo que fuere. La gran definición del arte que Adorno y Horkheimer toman de Stendhal y hacen propia –el arte como *"promesse de bonheur"*– indica, sin embargo, que para ellos hay mucho en juego en llegar a un acuerdo teórico con esa falsa felicidad, justamente ese placer engañoso (acerca del cual las posiciones utópicas de un

Bloch o de un Marcuse sugerirán que la verdadera felicidad o placer está de algún modo inscripto en esa falsa experiencia).[2]

De hecho, Adorno y Horkheimer hacen el único movimiento que consideran consecuente y riguroso: separan de una manera decisiva el placer de la felicidad, mientras niegan al mismo tiempo la posibilidad de que cualquiera de ellos constituya una experiencia plena por sí misma. El placer, por lo tanto, se convierte en una descarga natural y efímera, que no puede mantenerse:

> El placer [*Vergnügen*]* significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor incluso allí donde es mostrado. En la base del placer está la impotencia. Es el efecto fuga, pero no, como se pretende a menudo, fuga de la realidad mala, sino fuga respecto al último pensamiento de resistencia que la realidad puede haber dejado aún (*DI*, 130/144 [174]).

En esta forma, sea lo que fuere que resta del antiguo placer, viene a conferir su prestigio a la situación de quienes son las verdaderas víctimas, "los que sufren por todo de todas maneras". En cuanto al misterio último de la sexualidad –tan a menudo considerado el prototipo mismo del placer en general, y a veces desconsideradamente (incluso por Adorno mismo, al pasar) asimilado a la experiencia del arte mismo– puede ser preferible, al verdadero estilo lacaniano, negar totalmente su relación con el placer:

> El placer [*Lust*]** es severo: *res severa rerum gaudium*. La ideología de los conventos de que no es la ascesis sino el acto sexual lo que implica renuncia a la felicidad accesible se ve confirmada en forma negativa por la seriedad del amante que en un presagio

[2] La industria cultural "planifica la necesidad de felicidad y la explota. La industria cultural tiene su momento de verdad en que satisface una necesidad sustancial que brota de la renuncia que avanza en la sociedad, pero su modo de satisfacer esa necesidad la convierte en algo absolutamente falso" (*TE*, 461/430 [412]).

* *Vergnügen* puede traducirse como placer, gusto, diversión. [N. de la T.]

** *Lust* puede traducirse como placer, ganas, deseo. [N de la T.]

> suspende su vida ante el instante que huye. La industria cultural pone la frustración jovial en el puesto del dolor presente tanto en la ebriedad como en la ascesis (*DI*, 126 y 127/141 [170]).

El dolor es la verdad misma del placer: con esta paradoja profundamente sentida tocamos la dialéctica central de la concepción de Adorno de la experiencia y su noción de la autenticidad. También la noción de felicidad, vinculada a ella pero diferente, como lo veremos luego, sigue este esquema, pero en una sucesión temporal o histórica, muy en el espíritu del "aún no" de Bloch: la felicidad es posible, aquí y ahora, sólo como lo que aún no existe, como aquello que todavía no es posible o no puede alcanzarse. La fórmula de Stendhal adquiere todo su vigor cuando enfatizamos su incompletud: el arte no es la felicidad, sino su *promesa.* La Escuela de Frankfurt la reescribe en su propio idioma, más sombrío: "El secreto de la sublimación estética es su representación del cumplimiento como una promesa rota" (*DI*, 125/140 [168]). Lo que es inauténtico en las ofertas de la industria cultural, entonces, no son los restos de la experiencia en ellas, sino más bien la ideología de la felicidad que encarnan simultáneamente: la noción de que el placer o la felicidad (el "entretenimiento" sería su síntesis espuria) ya existen y que están al alcance del consumidor.

Ésta es, entonces, la diferenciación temática crucial entre el "arte genuino" y el que ofrece la industria cultural: ambos hacen aparecer la cuestión y la posibilidad de la felicidad en su propia existencia, y ninguno de ellos la brinda, pero donde uno se conserva fiel en la negación y el sufrimiento, el otro nos asegura que está presente. "Lo que se ofrece no es Italia, sino la prueba visible de su existencia" (*DI*, 133/148 [178]).

Éste es entonces el momento para retornar a las implicaciones de la palabra "asociación" (que destacamos antes), pero menos en el sentido de la tradición que parte de Locke sino, más bien, en su última vuelta de tuerca y solución en el propio Kant, y en la teoría de las categorías y de los esquemas mentales. Éste es, por supuesto, el punto en el cual, como ya ha sido mencionado, el carác-

ter estereotipado de los productos de Hollywood y de la industria cultural se le atribuye, con maliciosa picardía, a la *Crítica de la razón pura*, como su caricatura y consecuencia última, a saber:

> La tarea que el formalismo kantiano había asignado aún a los sujetos –la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales– le es quitada al sujeto por la industria. La industria realiza el esquematismo como el primer servicio para el cliente. Según Kant, actuaba en el alma un mecanismo secreto que preparaba los datos inmediatos para que se adaptasen al sistema de la pura razón. Hoy, el enigma ha sido develado (*DI*, 112/124 [151]).

La problemática kantiana no queda agotada, por supuesto, en esta aplicación y apropiación parcial de sus mecanismos: porque la cuestión de los esquemas perceptuales (y de sus equivalentes, algo así como un *nominalismo* perceptual o estético) persiste en el "arte genuino" y regresa episódicamente en *Teoría estética* como el problema de lo "universal" y de lo "particular". Aquí, sin embargo, el esquematismo, en el sentido kantiano, provee la mediación crucial entre el proceso laboral y el entretenimiento "degradado", que busca lo mismo –la repetición y lo familiar– como elemento propio: la taylorización, la racionalización del proceso laboral y de la producción masiva, debe considerarse aquí tanto en la producción como en la recepción, de una manera casi indiscernible (pero la identificación de recepción y producción es constante en Adorno, y vale también para el "gran arte", que en cierto sentido también constituirá otra versión más autoconsciente de esta síntesis, y se caracterizará como una recepción de la producción, pero de producción avanzada, de "alta" tecnología).

Aquí parece que se sobrepasa un simple análisis de los artefactos de la cultura de masas en términos de mercantilización, o, para ser más precisos, el énfasis en este punto parecería pasar de la dimensión ideológica de la mercancía –es decir, de los misterios "religiosos" del fetichismo de la mercancía– a lo que puede denominarse su dimensión existencial o metafísica en Marx, los efectos

del intercambio mismo, y en particular de la *equivalencia* como una nueva forma que se le impone a la realidad y a la *abstracción* en su sentido gnoseológico más amplio como un modo históricamente emergente de organizar el mundo. Éste es, por supuesto, el punto en el cual el análisis de la industria cultural se retrotrae al marco mayor bajo el cual quedó subsumido: la evocación de la "dialéctica del Iluminismo" de lo que Weber llamó racionalización y Lukács reificación: la aparición de la "identidad" como una operación mental que, como lo hemos visto en el capítulo precedente, es al mismo tiempo un instrumento básico de dominación y una encarnación de la voluntad de poder.

El primer capítulo de *El capital*, de hecho, plantea que la "equivalencia" no representa en absoluto un proceso natural, y muestra que es al mismo tiempo un acto mental creativo, una invención cultural extraordinaria, y también una intervención brutal y revolucionaria en el mundo objetivo: nada en los sentidos refrenda el salto conceptual por medio del cual la famosa chaqueta se vuelve equivalente "en su valor" a las igualmente famosas veinte yardas de lienzo. Tampoco una metafísica del número –según la cual, eventualmente, una libra de limaduras de hierro resulta ser equivalente a una libra de plumas– puede fundamentar esta nueva *forma* de valor, cuya evolución histórica culmina en la denominada "forma general de valor" o dinero: no se ha apreciado lo suficiente que las cuatro fases del valor de Marx proyectan una entera historia de la abstracción en cuanto tal, de la cual la forma mercancía es sólo un resultado puntual (y la racionalización de Weber, la intelectualización de Simmel y la reificación de Lukács constituyen su generalización global, en el otro extremo del tiempo). La abstracción, en este sentido, es la condición previa a la "civilización" en todo su complejo desarrollo, en el espectro entero de las distintas actividades humanas (desde la producción hasta la ley, desde las formas culturales a las políticas, sin excluir la psique y los más oscuros "equivalentes" de los deseos inconscientes), de cuyas historias, muy diferentes entre sí, puede invocarse como aval la historia de la abstracción.

La "equivalencia" conserva estos sentidos en *Dialéctica del Iluminismo*, donde excluye diferencia y heterogeneidad, y "destruye lo inconmensurable" (15/12 [26]), transformando lo diferente en lo mismo, desterrando el miedo a lo nuevo y permitiendo la manipulación de cantidades comparables y mensurables. Por otra parte, Adorno y Horkheimer también disponen de una caracterización alternativa de este proceso primario (que constituye la dinámica misma del "iluminismo" en cuanto tal, de la ciencia y de la "razón instrumental"); como lo hemos visto, también lo llaman *mimesis* y así abren una alternativa temática a la teoría o problemática marxiana de la equivalencia, un segundo lenguaje o código que, con la idea de incorporar a la antropología (desde que el movimiento dialéctico más importante del libro reside, como lo hemos visto, en su asimilación del mito al iluminismo), afirma a la actividad mimética como una tendencia o impulso genuino, y de ese modo lleva toda esta nueva teoría hacia lo mítico propiamente dicho, reproyectándolo como una narrativa antropológica de la transformación de los impulsos miméticos primarios en la ciencia occidental. Ahora será necesaria una "escena de los orígenes", de manera que las motivaciones prehistóricas de lo mimético se representen como miedo e impotencia ante la naturaleza, de modo que la mimesis ritual, y después la ciencia, son convocadas para dominarla (por medio del dominio del yo), mientras el evidente despuntar de la "modernidad", la emergencia de la ciencia –en, por ejemplo, el pasaje emblemático de la "ciencia" perceptual, el *"pensée sauvage"* y la alquimia al pensamiento matemático y no representacional–, le es atribuido a un tabú mimético, o "prohibición de las imágenes", que es en sí mismo, sin embargo, dialécticamente, tan profundamente mimético (en el sentido antropológico) como lo que intenta reprimir y cancelar.

Habermas sugirió con perspicacia[3] que esta conceptualidad mítica alternativa –el código de lo mimético– se les impone en úl-

[3] Véase la nota 5 de la "Introducción".

tima instancia a Adorno y a Horkheimer por la lógica interna de sus posiciones: para ellos, la razón y la racionalidad se identifican de una manera implacable con la "razón instrumental" (*Verstand* más que *Vernunft*), y así se ven forzados a un tipo de pensamiento mítico propio. También enfatiza la capacidad sin desarrollar de la noción de mimesis como lo interpersonal, como el espacio para las relaciones con otras personas (a las que entendemos por imitación recíproca): esta posibilidad, que para Habermas resulta claramente fundamental, no obstante, por lo general, es concebida por Adorno y Horkheimer como algo tan funesto como podría ser social e intelectualmente prometedor, por no decir productivo.

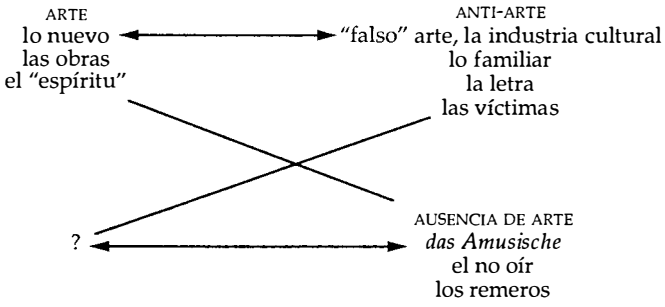
Parece claro que la teoría de la industria cultural está en sí misma demasiado limitada y restringida por esas proposiciones más bien metafísicas acerca del impulso mimético, que sin duda "explican" el poder y la atracción más profundos de la cultura de masas que no tiene nada del poder y de la atracción del Arte; pero lo explican de una manera demasiado fácil y naturalista (los esquematismos del trabajo alienado invertidos por algún "impulso" humano más profundo), anticipándose de ese modo a esas líneas de especulación y de investigación más complejas que parecería exigir la cultura de masas posmoderna.[4] En particular, el tema de la repetición en la cultura de masas contemporánea no sólo se ha transformado en un fenómeno más complicado e interesante del que conce-

[4] Andreas Huyssen ha señalado (en *After the Great Divide*, Bloomington [IN], 1986 [trad. esp.: *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002]) la íntima relación entre el libro sobre Wagner y la teoría de Adorno de la industria cultural. De hecho, el surgimiento de esta última resulta ser endogámico, algo que el arte se hace a sí mismo durante su desintegración en el período imperialista (Adorno sugiere, a la luz del *Gesamtkunstwerk*, que Nietzsche debería haber llamado a *su* libro sobre Wagner "El nacimiento del cine en el espíritu de la música"). En el pensamiento de Benjamin, a la etapa de la "reproductibilidad de la obra de arte" le sigue la de la emergencia del alto modernismo en el lenguaje y la forma de Baudelaire; para Adorno, ambas son simultáneas en Wagner. Además, un interesante debate acerca de la "fantasmagoría" (cap. 6) se propone prolongar y continuar la noción de Marx del fetichismo de la mercancía en el ámbito estético.

bían Adorno y Horkheimer: parecería también sugerir mediaciones de un tipo que obviamente ellos no podían elaborar con la originalidad de la vida cotidiana en el capitalismo tardío, y en particular con las estructuras más nuevas de una sociedad de la imagen o del espectáculo (que apenas fueron prefiguradas en la teoría alternativa de Benjamin de la cultura de masas, presentada bajo el signo de la reproductibilidad técnica de la obra de arte). En cuanto a lo "estereotípico", el actual resurgimiento del término "formulaico" para designar algunas de esas estructuras de la cultura de masas nos abre de pronto analogías con la producción y la recepción cultural en sociedades no capitalistas o precapitalistas, que también están excluidas del marco histórico de *Dialéctica del Iluminismo.*

XVII. LA INDUSTRIA CULTURAL COMO NARRATIVA

PERO NO HEMOS TERMINADO TODAVÍA nuestra indagación acerca de la manera en que Adorno concibe la negación o lo "opuesto" al arte. A este respecto hemos identificado no uno sino dos de tales términos, que no se superponen del todo conceptualmente: por una parte, tenemos una ausencia de arte [*das Amusische*], la posición que ocupa la tripulación de Odiseo; y, además, el término negativo, en cierto sentido más fuerte, del anti-arte o del "falso arte" de la industria cultural, con su público traicionado y victimizado:



El cuarto término que falta en este sistema se obtiene no tanto por una nueva forma de cultura (o su ausencia) como por una negación generalizada de los otros tres términos que, jugando en todo un espectro de niveles temáticos, puede ser identificado sólo alegóricamente como un personaje en la más profunda narrativa ideológica y fantasmática de Adorno. Esta "ranura" constituye la negación del "anti-arte", por ejemplo, no mediante el fin de la industria cultural y la emergencia de alguna nueva y positiva "nega-

ción de la negación", sino más bien como el equivalente del drama de victimización de esta última, como la agencia de esa victimización y el lugar de la producción de la industria cultural misma. Más allá de ellos, por supuesto, el término se expande para incluir a los *filisteos* en general, que no son, en el esquema de Adorno, los que consumen pasivamente cultura de masas, ni los remeros, que están privados de los órganos de los sentidos para cualquier cultura, sea auténtica o comercial, sino que son más bien aquellos que llevan en sus corazones un odio más profundo hacia el arte mismo.

Por lo tanto, los filisteos no son primero y sobre todo los que no "entienden" el arte, o, mejor aun, los que no "entienden" el arte moderno; por el contrario, ellos lo entienden demasiado bien: "Lo que nuestros contemporáneos manipulados apartaron de sí como incomprensible, en secreto lo comprendían demasiado bien, en analogía con la tesis de Freud de que lo inquietante es inquietante en tanto que muy familiar en secreto. Por eso es rechazado" (*TE*, 273/262 [244]).

En este sentido, los filisteos no deben ser entendidos en términos de categorías del gusto; su proyecto es más activo, y su rechazo es un gesto que tiene un sentido social que, en última instancia, trasciende el tema mismo del arte y las esferas más limitadas de la estética: "La creciente espiritualidad [o abstracción] de un arte en lo sucesivo secular estimuló el rencor de los excluidos de la cultura e inició el género del arte de consumo, mientras que al revés, la repugnancia hacia éste condujo a los artistas a una espiritualización cada vez más implacable" (*TE*, 28/20 [26]).

Esta historia mítica condensada, cuyo contexto es una discusión acerca de lo particularmente desagradable del arte moderno (e incluso su vocación por ser decididamente desagradable), representa el momento de la diferenciación de lo que se convertirá en las tres posiciones distintas que surgen frente al arte: la de los que quedaron inicialmente excluidos (la tripulación de Odiseo), la de los que buscan el placer del consumidor en lugar de ese otro del que quedaron excluidos (el público de la industria cultural) y,

por último, la de los que, con una conciencia más aguda de todo el proceso (y de lo que Odiseo es capaz de escuchar), conciben una reacción más generalizada que ahora debemos identificar: no es otra que la gran figura del *ressentiment* tan dramáticamente elaborada por Nietzsche.

En cuanto a lo que los filisteos "entienden demasiado bien" en las obras (modernas) que odian y describen como incomprensibles representa, por supuesto, la vocación más profunda del arte mismo –la "*promesse de bonheur*"– en la forma de la "promesa rota" del arte, que mantiene viva la idea de la felicidad al tiempo que niega su existencia presente. Es pues esta relación última con la "felicidad" y con su cumplimiento utópico lo que está simbólicamente en juego en la pasión del "*homme du ressentiment*", y puede así manifestarse en el ámbito de otros niveles sociales. De hecho, la forma fuerte (o la manifestación narrativa) del filisteo de Adorno no se encuentra en el capítulo sobre la industria cultural de *Dialéctica del Iluminismo*, ni tampoco en cualquier lugar de *Teoría estética*, sino en el capítulo final del primer libro, que trata del antisemitismo. Este extraordinario análisis utópico del antisemitismo en términos de envidia cultural ahora pone en escena la pasión antisemítica como el odio a la felicidad misma:

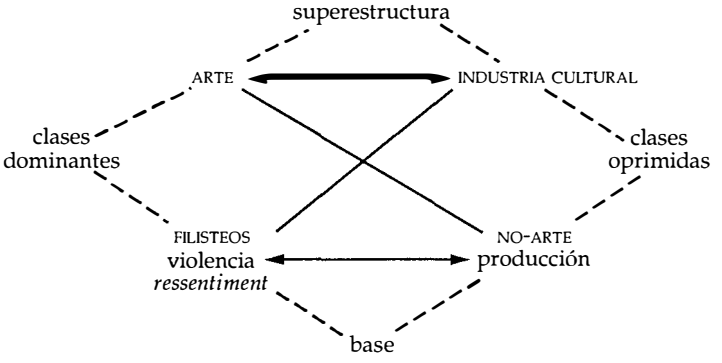
> Era el sentido de los derechos del hombre, prometer la felicidad incluso cuando no hay poder. Pero dado que las masas engañadas sienten que esa promesa –en su carácter universal– constituye una mentira mientras existan clases, su furor resulta provocado: se sienten burladas. Incluso como posibilidad, como idea, las masas deben alejar continuamente el pensamiento de esa felicidad y negarlo con tanta más furia cuanto más madura es su actuación. Dondequiera que tal principio aparezca realizado merced a la privación universal, las masas deben reiterar la opresión infligida a sus propios deseos. Todo lo que se convierte en pretexto para tal repetición, aunque se trate de criaturas infelices, Ashavero o Mignon, extranjeros que recuerdan la tierra prometida, belleza que evoca el sexo, o el animal proscrito que suscita

> ideas de promiscuidad, todo ello atrae sobre sí el ansia de destrucción de los "civilizados", que nunca han podido llevar hasta el fin el doloroso proceso de la civilización. A aquellos que dominan convulsamente la naturaleza, la naturaleza atormentada les devuelve en un reflejo la provocativa imagen de la felicidad impotente. La idea de la felicidad sin poder es intolerable, porque ésta –y sólo ésta– sería la verdadera felicidad (*DI*, 154 y 155/172 [205 y 206]).

En otra parte en este capítulo (y junto con varios otros modelos explicativos posibles de un más dudoso interés), Adorno y Horkheimer continúan con el desarrollo de su análisis en el sentido de la relación del antisemitismo con lo arcaico –tanto social como "natural" – y con su propio tema de la mimesis, y, al menos de una manera implícita, ampliando esta concepción de la furia ante la idea de felicidad para incluir la envidia de lo que se fantasea como el estado menos alienado de una comunidad o colectividad más antigua (muy en el espíritu de su comentario a la *Odisea*, en el cual el espíritu iluminista de Odiseo se lee como una serie de cancelaciones y represiones de formas precapitalistas). Junto con la teoría de Sartre del antisemitismo, este análisis "utópico" sin duda sigue siendo uno de los más intensos y convincentes diagnósticos de lo que, por lo demás, ha sido atribuido a puros impulsos psicológicos e irracionales (y de ese modo ha sido estructuralmente consignado a lo que por definición es incomprensible). Este análisis particular también es independiente de la perspectiva psicologizante de *La personalidad autoritaria* de Adorno, donde el significado del *ressentiment* como un acto social es recontenido y reificado en una teoría de la estructura del personaje.

La emergencia del "antisemita" como una manifestación fuerte de la forma social del "filisteo" en general deja ahora un poco más en claro la "teoría de la convergencia" cultural de *Dialéctica del Iluminismo*, en la cual los Estados Unidos de Hollywood y del New Deal se caracterizan estructuralmente por tener un aire familiar con la Alemania de Hitler. La continuidad más profunda queda asegu-

rada precisamente por esta figura, que es el antisemita en el orden social nazi, y en Estados Unidos se identifica con la aparentemente más inocua figura del filisteo de la industria cultural: ambas encarnaciones negativas del más profundo *ressentiment* generado por la sociedad de clases misma. Entretanto, la valorización del arte encuentra ahora su función más profunda precisamente en este diagnóstico, como el lugar frágil y culpable de una promesa de felicidad personal y social que persiste en el orden social deformado por las clases y que tiende hacia un control burocrático cada vez más universal. Con este esquema más amplio, entonces, se completa el posicionamiento externo de lo estético, y *Teoría estética* avanza hacia su tópico central, que es la exploración de la dinámica interna del arte y de la forma.



TERCERA PARTE

PRODUCTIVIDADES DE LA MÓNADA

XVIII. EL NOMINALISMO

LAS VARIABLES Y AMBIGUAS CONSECUENCIAS IDEOLÓGICAS de esta defensa del arte contra sus enemigos o contra sus engañosos equivalentes cambian radicalmente en el momento en que completamos el movimiento –ya anticipado antes– desde una noción general del arte como un proceso o un valor hacia las obras de arte mismas en particular. Este cambio de foco –que modifica el entero tenor de la argumentación y revela todo lo que todavía es decisivo y que aún no ha sido aprovechado en lo que podría hoy en día llamarse el método crítico de Adorno– puede caracterizarse en términos de uno de los grandes temas de Adorno, el del *nominalismo*, cuyos múltiples significados pueden incluso aquí, de entrada, ser esbozados sucintamente.

El nominalismo, para Adorno, es una tendencia filosófica y al mismo tiempo un acontecimiento histórico. En términos estéticos significa el repudio de lo universal: por ejemplo, el rechazo de la objetificación hegeliana del arte en géneros y estilos (un progreso dialéctico en la forma de una retirada o limitación estratégicas: adecuadamente, Adorno menciona a Croce como el momento en el cual surge esta temática, sin que se desarrolle todavía como una exploración de las consecuencias que se derivaron a continuación, con el surgimiento de lo que llamamos arte "moderno", es decir, nominalista [véase *TE*, 398/377 (353)]). El rechazo de estas clases de universales estéticos historicizantes (las tres grandes formas de Hegel del arte simbólico, clásico y romántico, por ejemplo) es acompañado por sentimientos mezclados en relación con esos universales o abstracciones históricas incluso más puntuales que son los "ismos" de los movimientos de vanguardia (utilizados, muy en contra del espíritu de Adorno, en el presente libro): ellos todavía tienen su verdad, pero como signos y sínto-

mas intelectuales de lo *Novum* más que como términos estilísticos o de época bajo los cuales uno podría subsumir las obras individuales tal como un particular es subsumido filosóficamente bajo un término general.

Es aquí cuando Adorno más se acerca a la *Bilderverbot* contemporánea (o posmoderna), en un mismo nivel con la narrativa historiográfica misma, los distintos relatos de la historia del arte, los más amplios paradigmas históricos de período y de evolución, de los cuales la novedad del presente (incluyendo el "presente" de las obras de arte individuales) siempre, a partir de Nietzsche, ha parecido evaporarse. La diferencia entre Adorno y estas inquietudes antihistóricas del postestructuralismo reside en la presencia informadora de un Acontecimiento (el concepto de nominalismo implica una causalidad, identificada con las tendencias de la historia), pero también en una migración de la historia hacia la forma misma de la obra (que ahora se vuelve más profundamente social e histórica que lo que habría sido si hubiera servido sólo como un ejemplo privilegiado de alguna narrativa social o histórica más amplia).

Sin embargo, detrás de los espurios "universales" de este tipo todavía histórico, el nominalismo también sigue las huellas de los universales más estáticos de tipo kantiano, a los que ya nos hemos referido antes: para nosotros hoy en día tales esquemas se distinguen por sí mismos de entre una amplia gama de especializaciones en lo sucesivo bien diferenciadas. Pueden ser comprendidos como una especie de protopsicología, en cuyo caso la función de la estética se reduce al análisis de las distintas clases de estímulos, desde la maquinaria de la industria cultural hasta la catarsis aristotélica (que Adorno en consecuencia denuncia; *TE*, 354/339 [315]). Por otra parte, pueden ser considerados como el descubrimiento de distintas clases de grillas y de categorías conceptuales dentro de la experiencia de lo que normalmente llamamos percepción: en cuyo caso, para Adorno, deben ser denunciados como el intento ilícito de transformar la inmediatez corporal en formas más "espiritualizadas" e idealistas de pensamiento abstracto, una

represión mediante la sublimación y un temor filosófico de orden intelectual hacia aquello acerca de lo cual no se puede filosofar, ni en la experiencia estética ni en ninguna otra parte.

Aquí, entonces, la obra de arte se disuelve en conjuntos de pautas abstractas, que los universalistas pueden tomar y explotar en distintas direcciones: hacia las descripciones estructuralistas, por ejemplo, que buscan un fundamento fuera de las categorías psicológicas tradicionales, hacia los significados metafísicos del tipo más elevado y más tradicional de la alta filosofía (en la cual las obras individuales –e incluso, para Adorno, sus contenidos de verdad particulares– son todavía reemplazadas por los universales de la "experiencia" religiosa, existencial o religiosa estetizante). O, por último, hacia los universales específicos de la estética filosófica especializada, incluyendo categorías como armonía, consonancia, proporción, apariencia estética [*Schein*], expresión y otras por el estilo. Esas categorías específicamente estéticas o formales –que, como puede verse, ya abarcan una cantidad de distintas experiencias históricas de lo estético– no son, sin embargo, meramente falsas en el sentido filosófico, pues llevan en sí mismas, y dentro de su conceptualidad vacía, la experiencia sedimentada de obras históricas específicas en cuanto tales.

Por cierto, el proyecto de otra estética filosófica después del fin de la estética como disciplina filosófica queda enredado en esta conceptualidad muerta que no puede echar por la borda, pero que de algún modo debe desenredar y de manera provisional readaptar a nuevos propósitos, mientras la devalúa y la desacredita definitivamente. Lo que otros conceptos diferentes como el de proporción, el de mimesis o el de expresión, de una manera ilícita por su misma naturaleza formal, se esfuerzan por alcanzar –y lo que debe bloquearse o impedirse en todos ellos– es la vocación a producir "de un solo tiro" una "definición" de la obra de arte en general (una vocación que ya sabemos desviada precisamente por la asimilación en ella del Arte en general y de la obra individual), algo que Adorno nos ha enseñado a no ver como la relación de lo general con lo particular, sino más bien como una profunda con-

tradicción y una irresoluble tensión tanto en las obras individuales como en el Arte mismo.

Esto significa que se puede obligar todavía a los conceptos estéticos tradicionales a servir dialécticamente cuando la identificación de lo que los contradice y los desuniversaliza queda sistemáticamente asegurada: de este modo, la fealdad debe levantarse de inmediato contra la proporción, y el concepto de fragmento reconvenir el valor de la armonía; la mimesis debe verse coartada por su irreconciliable contrario, la expresión, y la apariencia estética misma –la intraducible *Schein*– socavada de inmediato en el momento mismo de su triunfal surgimiento por el impulso omnipresente a trascender lo estético y ser más que mera apariencia estética (un socavamiento que también puede ser considerado como otra de las formas proteicas de lo que hemos empezado a llamar aquí nominalismo). Este inducir un estado de guerra entre la estética tradicional y los conceptos formales al mismo tiempo revela su variada historicidad y su más profunda y principal raíz situacional en las formas específicas de la práctica artística de un momento determinado u otro.

Pero en esto Adorno debe también argumentar contra sí mismo: en la medida en que la suya es todavía una *estética*, en el sentido tradicional, él también tiene su categoría formal descriptiva "de un solo tiro", que pronto será identificada como la de la *construcción*, y también tiene su específica situación histórica práctica –a saber, el momento nominalista o minimalista del modernismo estético (desde el expresionismo de Schönberg hasta el teatro de Beckett)–. Si su propia categoría formal privilegiada –que queda, sin duda, a menudo librada al *maelstrom* dialéctico local de oposiciones con otras categorías formales locales– es como concepto lo bastante distinto estructuralmente de las clases tradicionales como para conservar esta función y su centralidad organizacional; si, de hecho, puede proyectar su exigencia formal más allá de su propio momento estético histórico (que es ya cosa del pasado con poder suficiente como para hablarle a nuestro propio momento, que es muy diferente): éstos son los problemas últimos a los que nos enfrenta *Teoría estética*.

El tema del nominalismo, sin embargo, no se agota en absoluto en estas dificultades conceptuales, que hasta ahora han sido registradas del lado de la "noción" o de la "idea", como podría haberlo dicho Hegel; ellas tienen su equivalente del lado del sujeto psíquico: el nominalismo representa también su resistencia a los universales. De hecho, la filosofía contemporánea (o postestructural) se dedica cada vez más a descripciones e incluso a valorizaciones de la subjetividad fragmentada, del "descentramiento del sujeto", de la "esquizofrenia", de la función represiva del ego o las ilusiones de una identidad personal o de la continuidad biográfica, hasta el llegar al "decrecimiento" del sujeto, sus eclipses, caídas de "*niveau*", desvanecimientos, las intermitentes vislumbres de los efectos de la determinación de la conciencia por algo que no es ella misma (sea el inconsciente, el lenguaje o la otredad de la doxa y de la ideología). Tales formulaciones o fenómenos contemporáneos deben verse todos, desde la perspectiva dialéctica de Adorno, como otros tantos síntomas de un nominalismo que ha penetrado en la subjetividad misma y ha conferido, a una variedad de "experiencias" subjetivas puntuales, una inmediatez que no debe reducirse o desactivarse por su asimilación a algo más general, más abstracto o más genérico intelectualmente. Esto significa que no sólo los gustos estéticos de esta errática subjetividad poscontemporánea serán de una clase muy diferente de aquellos de las identidades más controladas y más estables del anterior público burgués o aristocrático: aunque también es así, y anuncia el final de una estética universal o doctrina de las invariables estéticas, la tendencia llega más lejos, hasta hacer peligrar la concepción misma de unidad estética y del cierre de la obra en cuanto tal (algo que representa una amenaza crucial al proyecto estético de Adorno: la noción de *mónada* de Leibniz será invocada para eludirla, como lo veremos más adelante).

Nominalismo subjetivo significa también que esos fragmentos de una subjetividad anterior se han vuelto ahora paradójicamente objetivos y por lo tanto pueden considerarse como constituyendo por sí mismos materiales, ladrillos, piedra, vidrio y

aluminio para la construcción de la obra (junto con la más tradicional materia prima estética y los lenguajes artísticos de los cuales una vez se suponía, tradicionalmente, que la obra estaba hecha o formada). Como ya lo hemos sugerido antes, esta reversión dialéctica de la subjetividad en objetividad –no sólo porque elimina falsos problemas, sino también por las posibilidades interpretativas nuevas y prácticamente inexploradas que abre– es el legado central de la posición estética de Adorno, comparable sólo a algunas de las especulaciones más intuitivas de los formalistas rusos. La exposición predominante del principio al fin en los términos de la música representa, desde esta perspectiva, no tanto una limitación especializada, sino más bien algo que abre una puerta para analogías especulativas sumamente creativas con las otras artes.

Por último, debemos advertir lo que es de muchas maneras el sentido central del término nominalismo tal como lo usa Adorno en toda su *Teoría estética*, a saber, como un acontecimiento, y en particular como algo que le sucedió a la historia misma del arte. El paradigma histórico sigue siendo uno que nos resulta familiar, el del surgimiento de la modernidad (como hemos aprendido a entenderlo en la explicación de Marx de la forma mercancía y en la explicación de Weber de la racionalización) y del modernismo (tal como quedó registrado en las formas de los artistas, de una manera emblemática, desde la perspectiva europea, sobre todo en Baudelaire). Esta "caída" mítica –en el capitalismo y en la modernización– quedó, como lo hemos visto, paradójicamente inscripta ya en el título mismo de *Dialéctica del Iluminismo*, donde un proceso represivo mimético y de "autosuperación"* de la abstracción y del control –proyectado hacia los orígenes mismos de la historia humana, y más allá de Homero hasta las primeras formas de dominación mágica de la naturaleza– ahora de pronto, en el siglo XVIII, parece dar un salto dialéctico con el cual, cancelando brutalmente sus anteriores formas mágicas y supersticiosas, abiertamente mi-

* En inglés, *self-sublating*: veáse el asterisco de la página 59, capítulo II de la "Primera parte". [N. de la T.]

méticas, lleva a cabo el proceso mimético en un nivel más alto de abstracción, manteniéndose fiel al impulso más profundo de la mimesis al eliminar sistemáticamente todo rastro de mimesis, en lo que Adorno y Horkheimer llamarán *Bilderverbot*, la prohibición de las imágenes, en un pensamiento de ahí en más secular, escéptico y matematizante.

Lo que se debe retener en el contexto estético de estas descripciones más antiguas de la racionalidad científica es la forma en que cada estado produce historicidad y pasado en el proceso mismo de cancelarlo: el "progreso" científico resulta de este modo sincrónico más que diacrónico, no sólo eliminando su viejo modo de producción como *pensée sauvage*, sino también con cada nuevo acto que convierte los pasos precursores de su propia actividad, ahora racionalista y científica, en superstición y supervivencia metafísica. En su trabajo más temprano, Adorno y Horkheimer, por supuesto, consideran de crucial importancia la forma en la que el componente teorético de tal ciencia ilustrada convierte, de una manera implacable, sus propias filosofías oficiales en mitos no ilustrados, de manera que incluso el positivismo –que transformó toda la filosofía previa en teología de una manera más efectiva que cualquier visión marxiana del fin y realización de aquélla– en su forma comteana se convirtió en un extraño vestigio hegeliano, casi esotérico, de error supersticioso que a su vez debía ser eliminado.

Ese debate, sin embargo, intenta representar el punto de fuga inherente a la teoría misma, el último agujero negro donde, como la razón, a la manera del barón de Münchhausen, se levanta tirando de la propia coleta hacia arriba y patea la escalera sobre la cual está parada, rechaza en última instancia los vestigios finales de sus propios fundamentos teoréticos y encuentra su extrema vocación abstracta en la total eliminación del pensamiento, como una etapa más temprana, arcaica y de ahora en más prescindible. Este "nominalismo" científico, entonces, quiere también la abolición de lo que se solía llamar subjetividad; sin lugar a duda, su dinámica queda de ahí en más entrelazada con lo "económico"

(en el más amplio sentido marxiano del proceso de trabajo y de la forma mercancía, y en particular, como ya lo hemos visto, con el surgimiento de la equivalencia y las abstracciones de la "identidad"). Tampoco el surgimiento de lo "estético" en los comienzos del Iluminismo modernizador –su radical disociación de lo racional y de lo científico, la huida de lo sensorial y de lo perceptual, lo representacional y lo mimético, a este recién constituido espacio marginal de rechazo y compensación– es en manera alguna un proceso secundario o no constitutivo, sino más bien esencial para la descripción del Iluminismo, del cual, en lo sucesivo, como ya lo hemos visto, sólo la "degradada" industria cultural ofrece un cuadro vívido de la prolongación de su lógica colonizadora.

De todos modos, la temporalidad que le hemos atribuido a la ciencia es significativamente análoga (en tanto caricatura es también una analogía) a la dinámica histórica de la mónada estética; las paradojas de la primera iluminan a aquéllas de su homólogo, y en particular el complicado problema de lo "nuevo" o lo *Novum*. Porque existe un sentido en el cual lo *Novum* estético también cancela su prehistoria y convierte las técnicas de las que dependían sus innovaciones en tecnología anticuada y obsoleta: si se ha insistido en la palabra sincrónico, fue para excluir o disipar –de una manera más efectiva que la más antigua terminología de "intrínseco" y "extrínseco"– la ilusión de que tal innovación podía ser detectada y registrada desde el exterior, desde el estratégico mirador de alguna narrativa "diacrónica" a partir de la cual observamos tranquilamente el surgimiento del cromatismo (en Wagner), o del "punto de vista" (en Henry James), apuntándolos con rabia en nuestra *scorecard** a medida que pasan, junto con anotaciones acerca de los distintos jugadores y de los volúmenes que han perdido su actualidad.

No obstante, la historicidad en cuestión en la obra individual incluye ese pasado en el momento de cancelarlo, de manera que

* *Scorecard:* tarjeta para apuntar resultados en deportes como golf o box. [N. de la T.]

bien podría decirse de él que, por más idealista que la teoría de la *Aufhebung* de Hegel pueda resultar en otra parte –en una historia humana de rupturas y convulsiones materiales en la cual el pasado de los individuos y de las colectividades se desvanece en la muerte sin dejar rastros–, sólo aquí, en la mónada estética, la *Aufhebung* se mantiene fiel, casi como un concepto descriptivo materialista (como dirá también Adorno del concepto de mónada de Leibniz, que es la anticipación inspirada, deformada y desconcertante de ese mismo raro objeto "material" que es únicamente la obra de arte). La experiencia de lo "nuevo" no es, por lo tanto, algo que llega a la experiencia de la obra de arte desde el exterior, gracias a una información filológica o iconográfica reciente (aunque tal información tiene un papel que jugar preparándonos para esa experiencia): es una con la experiencia estética; es en sí misma, en un sentido más profundo, el "contenido de verdad" (*Wahrheitsgehalt*) de la obra.

Debemos detenernos aquí para volver a destacar una consecuencia que ya hemos mencionado, a saber, que dada la valorización tradicional de lo "nuevo" y de la innovación en todos los modernismos, tal estética asimila todo "arte genuino" a lo que hasta el momento había sido considerado un único período en la historia del arte, es decir, el modernismo propiamente dicho. El problema básico de tal asimilación no es el más obvio, el de la periodización (o, en otras palabras, lo que uno hace con Bach, Chrétien de Troyes o Propercio): el surgimiento del dinero y las economías mercantiles pasan su lógica interna y sus dinamismos de modo irregular a los procesos de producción cultural. La osadía misma del marco temporal de *Dialéctica del Iluminismo* (que describe a Odiseo como al primer "burgués") sugiere que una dinámica cultural "capitalista" no debe ser interpretada estrechamente dentro del (todavía más bien corto) lapso de vida del capitalismo industrial; y también, por otra parte, que ese "modernismo" característico sobre todo de la segunda etapa, o etapa "imperialista", del triunfante capitalismo europeo a fines del siglo XIX puede también verse como algo semejante a la "verdad interna" de culturas más

tempranas, más lentas y aparentemente más representacionales. Lo que es más escandaloso, pero sin lugar a dudas tiene una coherencia lógica con estas posiciones, es su radical exclusión de lo que antropológicamente podría denominarse arte no capitalista: las pinturas de las cuevas de Altamira fueron mencionadas, pero como un ejemplo de mimesis mágica, es decir, del dominio de la naturaleza protoiluminista, no como una forma de arte o de cultura radicalmente distinta de la nuestra. Tampoco es concebible la condición de una música que no sea occidental, excepto en algún "fin del arte" hegeliano, en el sentido que le damos en Occidente. La proposición central no formulada –que toda gran música es música burguesa–[1] es concebible (mucho más allá de los temas de actualidad del posmodernismo y de su relación con la gran tradición) sólo como una proyección utópica de sociedades radicalmente diferentes y modos de producción en los cuales lo que consideramos arte –y en particular como la "obra de arte", ya no más socialmente diferenciada a nuestro estilo– debería llamarse de otra manera.

> Si cambiara la estructura atomística de la sociedad, el arte no tendría que sacrificar su idea (cómo es posible lo particular, en primer lugar) a lo universal social: mientras lo particular y lo universal diverjan, no hay libertad. Más bien, ésta le procuraría a lo particular ese derecho que estéticamente hoy no se anuncia en otro lugar que en las coacciones idiosincráticas a las que los artistas tienen que obedecer (*TE*, 69/62 [63]).

Volveremos más adelante a la idea, característica en grado sumo, de que la libertad del artista contemporáneo no se encuentra en

[1] Adorno se tomó la libertad de decir cosas como ésta: "La música hasta el día de hoy ha existido sólo como un producto de la clase burguesa, un producto que, tanto en el éxito como en el fracaso de sus intentos de formulación, encarna esta sociedad y la documenta estéticamente. [...] En el orden existente deberíamos dudar de que haya existido otra música más que la música burguesa" (*FNM*).

una subjetividad que flota libremente en algún lugar, ni en la elección ni en el capricho, sino más bien en las coacciones objetivas del material mismo. Representaría un error deducir del modo en que este pasaje presenta de una manera tradicional la "reconciliación" filosófica como la armonía entre lo universal y lo particular que tal visión juega un rol normativo en la estética de Adorno: en ella, esa armonía ("el universal concreto") no es meramente normativa, en el mal sentido, sino históricamente irrealizable en una situación (para la cual hemos estado usando la palabra nominalismo) en la cual precisamente las obras más auténticas revelan la inconmensurabilidad entre lo particular y lo universal, y por lo tanto son todas, en el sentido normativo tradicional, "fracasos" determinados.

En cuanto a la concepción de Adorno de lo *Novum*, no podremos avanzar en nuestra argumentación hasta que tengamos más en claro la relación entre las "fuerzas productivas" –o lo que Marx llamó "nivel de desarrollo de la producción social"– y la obra de arte misma. Lo que ya queda implícito, sin embargo, es que lo "nuevo" no es un concepto temporal en el sentido fenomenológico, y también que su concepción y teorización mismas (en los comienzos de lo moderno, con Baudelaire) tienen mucho que ver con el nominalismo: lo universal es ahora lo repetitivo y el retorno de lo mismo, cuya única resistencia –por más frágil que sea– parecería ser el aquí y ahora único, sin nombre, incomparable, la coyuntura irrepetible, que no puede ser intercambiada por ninguna otra cosa, y que por lo tanto se convierte en lo "nuevo" a falta de otra alternativa, desde el momento en que no hay categorías genéricas para clasificarlo. Pero el nominalismo en ese sentido no es sólo una forma de resistencia ante el falso universal, sino también un dilema y una situación histórica generalizada, una crisis, cuyos resultados para la obra de arte pasaremos a examinar ahora.

XIX. LA CRISIS DE LA *SCHEIN*

LA VERSIÓN MÁS CONOCIDA Y MÁS LEÍDA de las ideas de Adorno acerca de la crisis del arte (y del surgimiento del modernismo) no se la debemos a él mismo sino a Thomas Mann, quien tomó sus formulaciones más tempranas (de *Filosofía de la nueva música)* para su novela *Doktor Faustus.* El núcleo del problema se presenta como la crisis de la *Schein,* un término que resulta apropiado y para el cual el inglés no tiene un equivalente fácil, y que con frecuencia se ha traducido como "apariencia estética" o "*show*" y también como "ilusión estética": expresiones que implican tendencialmente la existencia de algo más *detrás* de esa apariencia o ilusión y que, además de la presencia obvia de un "original", pueden también sugerir cosas tan diversas como el "verdadero significado" de la obra, o, por otra parte, sus materiales primarios y más bien antiestéticos, como el óleo o las palabras o cuerpos con disfraces y maquillaje. Lo que resulta más problemático en cuanto a estas versiones no es tanto que en una situación determinada la *Schein* pueda desaparecer y desvanecerse por completo, abandonando a sus espectadores a la ociosa actividad de contemplar trozos de tela embadurnada o presenciar, con no poca perplejidad, un pequeño grupo de personas dando vueltas por una plataforma moviendo sus brazos de una manera inverosímil y abriendo sus bocas (el famoso extrañamiento del arte mismo en Flaubert y en Tolstói).[1] Ta-

[1] Como en *War and Peace,* trad. de Louise y Aylmer Maude, Nueva York, 1942, libro VIII, cap. 9, p. 622 [trad. esp.: *Guerra y paz,* trad. de Francisco José Alcántara y José Laín Entralgo, Barcelona, Bruguera, 1981, libro II, quinta parte, cap. IX, pp. 685 y 686]: "En el segundo acto, la decoración representaba un cementerio con varios sepulcros; al fondo un agujero abierto en la tela figuraba la luna. Apagaron las luces del proscenio y en la orquesta los cornos y los contrabajos comenzaron a sonar; de derecha a izquierda entraron en escena muchas

les momentos de eclipse de la ilusión (o la súbita, alerta y desembriagante desaparición de nuestra "fe" en el arte) resultan, por el contrario, útiles como una especie de versión estética de la teoría del miembro fantasma –el momento en que salimos de la cosa y tenemos una sensación más intensa de lo que en realidad fue–.

La dificultad reside aquí, más bien, en que esa percepción más imprecisa de la "ilusión estética" como mero adorno, como una ornamentación externa que suma a la cosa misma, alienta la especulación en relación con lo que sería el arte que tuviera el valor de despojarse de tales "ilusiones" y ser lo que en realidad fue en primer lugar. De hecho, esto es exactamente lo que parece suceder en la historia artística de lo nuevo o de lo moderno (un proceso que para Adorno, como ya lo hemos visto, puede concebirse extendiéndose en el pasado hasta el *ancien régime)*: cada forma o generación sucesiva repudia su pasado inmediato como una novela romántica, mentiras y los más burdos oropeles, en relación con lo cual sus propias creaciones obtienen su originalidad de una vocación más apasionada por la verdad y un mayor compromiso con la exactitud y los detalles. Ya encontramos aquí, aunque de una forma restringida, la "prohibición de las imágenes", el impulso antimimético, desplegado como un instrumento terapéutico contra un pasado limitado. Esta crítica generacional de la *Schein* o de la apariencia estética no se plantea siempre en los términos de ese valor que se denomina realismo: la "verdad" –o, más recientemente, la "autenticidad"– puede cumplir esa misma función; tampoco parece tan ligada a ninguna normativa estética. Sin embargo, incluso el "realismo" puede atacarse a sí mismo, como cuando ayer nomás Robbe-Grillet arremetió contra las ilusiones ideológi-

---

personas vestidas con mantos negros. Movían los brazos y en sus manos tenían algo parecido a un puñal. Después llegaron otros, que arrastraban a la que en el primer acto había cantado de blanco, y ahora había cambiado el vestido por uno azul. No se la llevaron de primeras, cantaron durante un buen rato y luego la arrastraron. Entre bastidores dieron tres golpes sobre algo metálico y todos se pusieron de rodillas y entonaron una plegaria. Todo esto fue interrumpido varias veces por los gritos entusiastas de los espectadores".

cas en el corazón del realismo de Balzac, en nombre de un compromiso más revolucionario del *nouveau roman* con la "realidad".

La crisis de la *Schein* puede entonces, adecuadamente restringida, ser obligada a funcionar como el motor primario de la "revolución permanente" de la estética modernista o de los incesantes cambios de moda en la innovación artística de los tiempos modernos. Pero para un observador externo –o, al menos, para el historiador de la estética cuya percepción de la dinámica cada vez más rápida de este proceso lo pone a una cierta perpleja distancia– representa el fin o punto de fuga de un impulso que se transforma en una cuestión especulativa, haciéndonos volver a la problemática última de si puede concebirse un arte por completo divorciado de la apariencia estética, o, por el contrario (el gran concepto hegeliano del "fin del arte" mismo), si la sospecha que acompaña a la *Schein* no acabará finalmente con la abolición del arte: una *Bilderverbot* que aniquila triunfante todas sus imágenes sin dejar rastros.

Ya hemos descubierto cuál es el motivo más profundo para la estigmatización de la apariencia estética: es la culpa social última del arte mismo, tal como se reveló de una manera manifiesta y sin comentarios exactamente en los comienzos de la cultura "occidental" con el relato de la canción de las sirenas. Pero es evidente que este "pecado original" se ve agudizado en la sociedad de clases por el racionalismo y la secularización (el Iluminismo en su más estrecho sentido histórico), y su consecuencia es que el único lugar donde la "apariencia estética", la "ilusión estética", sigue viviendo confortablemente, con la conciencia tranquila, es en la industria cultural. El arte genuino, que no puede abolir por completo la *Schein* sin destruirse y volver al silencio, de todos modos debe vivir su apariencia ilusoria y su condición de lujo irreal como juego con una intensa culpa que penetra en sus formas mismas, y a veces es llamada, curiosamente, reflexividad o autoconciencia. La "ficción", sin embargo –otro poderoso nombre para la *Schein*, que desvía su significado en instructivas direcciones–es, evidentemente, en una cantidad de estilos y de formas, la principal mer-

cancía que la industria cultural tiene para vender (la variante postestructural se denomina "representación"): de todos modos, interminables programas de entrevistas, programas de concursos, programas de preguntas y respuestas, loterías, simulacros de juicios e incluso las noticias mismas señalan no tanto el deseo de verdad que los documentales de Dziga Vertov esperaban despertar y satisfacer en una sociedad socialista, como más bien un secreto gusano que va carcomiendo las gratificaciones de lo ficcional y lo representacional en la cultura de masas: la crisis de la *Schein* ahora se extiende incluso a esa zona mercantilizada y degradada en la cual podía practicarse a buen resguardo.

El término sustituto "ficción", no obstante, es más sugestivo cuando lo probamos en áreas fuera de su dominio oficial, donde todas las variantes concebibles internas y externas de la narración en una novela o en un filme resultan demasiado familiares (desde la antinovela al documental). De todos modos, ¿qué sería una arquitectura no ficcional?[2] A menos que se trate simplemente de algún decidido funcionalismo para el cual la decoración y el adorno representen precisamente los elementos ficcionales que deben suprimirse. Entretanto, una pintura no ficcional, lejos de ser inconcebible, es el concepto fundacional mismo de una historia del arte de aquí en más estereotípica, en la cual la narración es localizada, denunciada y exterminada a tal punto que sólo los materiales mismos de la pintura–e incluso después de ellos, sólo su idea o "concepto" abstracto– quedan como objeto de la contemplación estética. (Ésta era al menos hasta ayer la narrativa maestra hegemónica de cierta tradición modernista.) Pero se supone que la otra identidad de la ficción –la *Schein*– vive todavía en esos materiales rudimentarios, al menos cuando

[2] "La arquitectura grande obtiene su lenguaje sobrefuncional donde a partir de sus fines los muestra miméticamente como su contenido. La Philarmonie de Schauron es bella porque, para crear condiciones espaciales ideales para la música orquestal, se vuelve similar a ella, sin tomar nada prestado de ella" (*TE*, 72/69 [66]).

quedan enmarcados de la manera apropiada por el museo y la institución de la experiencia televisiva. La versión de Adorno de la "abstracción" es bastante diferente y puede servir como una presentación inicial de su propia dialéctica idiosincrática (que pronto pasaremos a describir más extensamente), que no se centra en la oposición entre la forma mercancía y el "gran arte", sino más bien en su identidad:

> Baudelaire ni combate la reificación ni la copia; protesta contra ella en la experiencia de sus arquetipos, y el medio de esta experiencia es la forma poética. Esto lo eleva poderosamente por encima de toda la sentimentalidad tardorromántica. Su obra tiene su instante en que sincopa la objetividad apabullante del carácter de mercancía (que absorbe todos los residuos humanos) con la objetividad, anterior al sujeto mismo, de la obra en sí misma: la obra de arte absoluta se encuentra con la mercancía absoluta. El resto de lo abstracto en el concepto de modernidad es su tributo a ésta. Si bajo el capitalismo monopolista se disfruta del valor de intercambio, no del valor de uso, el carácter abstracto de la obra de arte moderna –la irritante indeterminación acerca de su naturaleza y función– se convierte para la obra en la clave de lo que ella es. [...] Desde el principio, la abstracción estética, que en Baudelaire aún era rudimentaria y alegórica, una reacción a un mundo que se había vuelto abstracto, fue más bien una prohibición de imágenes. El tabú se refiere específicamente a lo que los alemanes provincianos tenían la esperanza de salvar bajo el nombre de mensaje [*Aussage*], al fenómeno en tanto que dotado de sentido: tras la catástrofe del sentido, el fenómeno se vuelve abstracto (*TE*, 39 y 40/31 y 32 [36 y 37]).

Lo que se sacrifica, en este análisis de la abstracción, no es tanto la dimensión "ficticia" de la obra como, más bien, su "sentido", o, si se lo prefiere, la pretensión de que lo particular y lo general –la cosa y su significado– estén de alguna forma, aunque sea distante, relacionados de manera "orgánica" y experiencial. El nominalismo

en este caso disocia el residuo de la inmediatez vivida de su "universal", que se ha convertido ahora en la equivalencia y la abstracción universales de la forma mercancía: no obstante, la obra de arte, con pertinacia, retiene a ambas para preservar la verdad de su contradicción. Teniendo en cuenta esto, es evidente que nos encontramos bastante lejos de los problemas relacionados con la *Schein* con los que empezamos. Ahora debemos enfrentar precisamente una extraordinaria mutación en la apariencia estética misma, en la cual el poder omnipresente de la forma mercancía se pone ya al servicio de ese impulso estético que intentaba dominar (y, en lo que se llama la industria cultural, ha logrado hacerlo). Lo que resulta paradójico en este caso, sin embargo, es que lo moderno –o, para Adorno, la obra de arte en general– comparte los límites con el poder de la forma mercancía, de modo que evocar un "impulso estético" que precediera a esta situación (el gusto por la belleza, por ejemplo) se convierte en un *non sequitur* lógico.

La mercantilización, de todos modos, es sólo uno de los códigos alternativos que usa Adorno para presentar la crisis y la agonía de la apariencia estética. La temática marxiana vinculada con esto –la cuestión de la dinámica de la producción– será tratada en un capítulo posterior; ahora sólo debemos enfatizar la relación filosófica entre la mercantilización y ese lenguaje del nominalismo que ya hemos esbozado y que, mucho más que la "no identidad", constituye algo así como la "clave" fundamental de *Teoría estética* (en la medida en que se pueden asignar prioridades en un texto tan variable y atonal como las grandes "piezas para orquesta" de la segunda escuela de Viena que dominaban en él). La forma mercancía, entonces, es a la situación del nominalismo como el falso universal al particular despojado: la abstracción vacía del primero determina una heterogeneidad de datos aislados –tanto en el mundo como en el yo– que ya no se puede lograr que *signifiquen*, si se entiende "significado" en la forma tradicional como la subsunción de un particular bajo un término general.

El medio estético último y fundamental en el que se explora esta situación –el de la música– nos hace volver a la crisis de la

apariencia estética (o *Schein*) de una manera que ahora moviliza concretamente todas estas categorías analíticas. Preguntarse acerca de la ficcionalidad de la música –¿puede concebirse una música no ficcional?, ¿cómo podría imaginarse una música que intentara enfrentar resueltamente la culpa de lo ficcional y el pecado original de la apariencia estética y absolverse de ella?–, hacer tales preguntas en el ámbito de la música es empezar a identificar la *Schein* y la "ficción" con el *tiempo* de la obra misma; es plantearse la cuestión del todo y de las partes de una manera nueva, que al mismo tiempo compromete al "sujeto psíquico" histórico que puede o no puede escuchar y recordar tales relaciones (la "fetichización" de la audición) y a la vez también problematiza el concepto mismo de forma "total" o global en términos en los cuales los particulares puedan percibirse; y es, por último, volver inevitable la primacía de la construcción en cuanto tal, que la dinámica de otros medios artísticos bien podrían desviar en dirección de categorías estéticas más parciales: en el lenguaje, hacia la de *expresión*, o en la pintura, hacia la de *mimesis*.

Tales oposiciones, heredadas de distintos momentos de la reflexión estética tradicional, surgen y desaparecen en diferentes variantes a lo largo de *Teoría estética: Schein versus Ausdruck* (expresión), por ejemplo (*TE*, 168/161 [152]), o lo mimético *versus* lo constructivo (*TE*, 72/65 [64]) o el montaje *versus* el significado (*TE*, 231-233/221-223 [209]). En Adorno, estos pares de opuestos deben interpretarse como constelaciones cambiantes: es decir, no se puede deducir de ellos una solución terminológica definitiva o una determinación filosófica; la inclinación o tendencia hacia la valorización de algo como un concepto de construcción es evidente, pero el término mismo no debería, en lo posible, ser reificado o privilegiado (algo que retrotraería el libro de Adorno a una estética tradicional). Entretanto, cada coyuntura oposicional es historizada en dos niveles: la oposición entre montaje y significado, por ejemplo, expresa un momento histórico específico en el desarrollo del arte moderno, pero también surge en un momento "histórico" o narrativo específico en el texto de Adorno, por así

decirlo, y es por lo tanto tan situacional y provisional en el texto como lo es en alguna historia "externa" de la forma.

Por último, todos estos pares de opuestos pueden ser movilizados en el debate de un medio artístico específico: en la música, por ejemplo, la oposición entre *Schein* y expresión señala el momento históricamente crucial del expresionismo y del decisivo año 1911: el momento en que el impulso nominalista a la expresión absoluta del sujeto choca, en la más arquetípica de las confrontaciones, con el compromiso formal interno último de la obra de arte con un residuo de la *Schein*. Si se entiende que, en la música, esta última se corresponde con el tiempo mismo, con la extensión de la obra, con la pura duración del desarrollo musical; si también se entiende que para Adorno "expresión" es en cierto modo siempre la expresión del sufrimiento, el grito de dolor, la pura disonancia en cuanto tal, entonces la naturaleza dramática de esta confrontación o contradicción empezará a clarificarse, como también la relevancia del "problema" de una música no ficcional que presentamos antes. La ficcionalidad, en la música, es simplemente la duración temporal, que es también la *Schein* o la apariencia estética de la obra musical. ¿Cuánto tiempo hace falta para que suceda algo propiamente musical? ¿Unas pocas notas son ya "musicales" en ese sentido? ¿Sería suficiente la emisión de una sola "oración" musical, es decir, una frase o tema, melodía o tonada? La forma sonata, sin embargo, habla en contra de esto, dando a entender que la frase o tema no está realmente emitida, ni siquiera por primera vez, hasta que es de alguna manera (con la adecuada variación) repetida y confirmada:

> La reexposición es la *crux* de la forma sonata. Ella invalidaba lo que a partir de Beethoven era lo decisivo, el dinamismo del desarrollo temático [*Durchführung*]; en esto era comparable al efecto que una película produce en un espectador que, una vez acabada la proyección, permanece allí sentado para volver a ver el comienzo. Beethoven solucionó este problema mediante un *tour de force* que se convirtió para él en regla: en el fecundo instante del

> comienzo de la reexposición presenta el resultado del dinamismo, del devenir, como confirmación y justificación de lo pasado, de aquello que en todo caso estaba allí. Ésta es la complicidad de Beethoven con la culpa de los grandes sistemas idealistas, su complicidad con el dialéctico Hegel, en el cual, al final, la suma de las negaciones, y con ello la suma del devenir mismo, desemboca en lo teodicea de lo que es. En la reexposición, la música, como ritual que es de la libertad burguesa, continúa sometida a la servidumbre mítica, lo mismo que esa sociedad en la que la música es, y que es en la música. La música manipula el contexto de la naturaleza, que gira dentro de sí mismo, como si lo que retorna fuese, en virtud de su mero retorno, más de lo que es, como si fuera el sentido metafísico mismo, la "idea".[3]

La forma sonata, entonces, trabaja para producir una idea o un sentimiento de necesidad que es socialmente ideológico, y confirma y justifica la totalidad de lo que es: al mismo tiempo –y en la medida en que el pensamiento de Adorno tiene una dimensión metafísica, como se verá con claridad cuando tratemos la relación entre arte y naturaleza–, esta función y falsedad ideológica de la forma sonata no es en sí misma sino una manifestación o reflejo histórico distorsionado del dilema metafísico más profundo de todo arte: "Cómo puede conseguir el hacer que aparezca algo no hecho, cómo puede tener un contenido de verdad lo que de acuerdo con su propio concepto no es verdadero. Esto sólo sería pensable si el contenido fuera de algún modo diferente de su apariencia, y en una forma propia" (*TE*, 164/157 [147]).

Cómo puede existir algo parecido a una "verdad natural" de lo construido será el tema central de esta dimensión metafísica de la estética de Adorno, de la que nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

[3] Theodor W. Adorno, *Mahler*, Fráncfort, 1960, p. 127 [trad. esp.: *Mahler*, Barcelona, Península, 1987, pp. 123 y 124].

Aquí, de todos modos, en nuestro contexto musical inmediato, el problema reside más bien en la autenticidad del tiempo musical construido; y la reducción tendencial de la música expresionista a unos pocos breves instantes es sólo el síntoma externo de esta crisis última en la apariencia estética, y el resultado formal y el producto final de un entero nominalismo musical que evita la inteligibilidad de la frase musical duradera y elaborada. Sin embargo, lo hace menos en nombre de cierto fundamental momento o nota musical que en el nombre de ciertos agrupamientos disonantes, cuyo drama formal reside en el hecho de necesitar un tiempo mínimo para registrar su dolor expresivo. Hasta la más superficial dialéctica filosófica nos recuerda que la disonancia necesita aún de la consonancia para ser registrada en cuanto tal, pero si pensamos en esa consonancia como un hábito del oído, y como la cultura musical tradicional de los primeros oyentes escandalizados, entonces nos vemos llevados a reflexionar acerca del "envejecimiento de la música moderna" y de las paradojas de un *Novum* que, como cualquier otro acontecimiento, se ha convertido en sí mismo en historia antigua.

Si, por otra parte, pensamos en la consonancia que la disonancia necesita todavía como marco temporal, una duración mínima apropiada para establecer las condiciones previas de su propia cancelación violenta, registramos entonces la situación histórica de la crisis de la *Schein*, que debe perpetuarse a sí misma como la extensión temporal más breve para que su verdad –no la *Schein* misma sino su crisis, su culpa, su inautenticidad y su imposibilidad ("la poesía después de Auschwitz")– alcance su expresión. La desilusión de Adorno con la "solución" a esta crisis expresionista –más tarde Schönberg y el sistema dodecafónico, del cual la idea misma de consonancia, y junto con ella la autenticidad de la disonancia, desaparece por completo– ha sido planteada en otro lugar. Lo que podemos observar aquí es la interesante trayectoria histórica por medio de la cual su compromiso con ese momento de un expresionismo extremo encuentra su realización, inesperadamente, treinta años más tarde en las formas de Samuel

Beckett. La historia secreta de lo que sería frívolo considerar sólo como una cuestión de gusto personal de Adorno se revela entonces como una chispa discontinua que salta del expresionismo al minimalismo. Por otra parte, si se trata de diferenciar netamente la cuestión de los gustos, debemos agregar que la pureza del minimalismo de Webern le resultaba desagradable por igual: sin duda prefirió de lejos la impureza radical de Berg, el verdadero modelo, más que Schönberg o Stravinski, para la posterior composición orgiástica del Adrian Leverkühn de Thomas Mann. ¡Un minimalismo impuro, pues! Éste, de una manera extraña, absorbe fragmentos de la cultura de masas degradada que lo rodea.

Una concepción filosófica bastante diferente de la historia del arte moderno desplaza de ese modo a otra, más convencional, que va de Baudelaire a cierto agotamiento de lo moderno (por ejemplo, al *impasse* del sistema dodecafónico de Schönberg, para usar una especie de símbolo formal). Esta historia alternativa –en la cual el modernismo se convierte otra vez en "gran arte" en general– ahora pone en claro la función última del motivo omnipresente del modernismo, porque este último es necesario filosóficamente para fundamentar al primero. Desde la perspectiva de los dilemas del nominalismo, la posición histórica de Beethoven, por ejemplo, "cuya música no estaba menos afectada por el motivo nominalista que la filosofía de Hegel" (*TE*, 329/315 [293]), se metamorfosea desde la de un clásico premoderno en el lugar mismo donde se manifiesta la más moderna dialéctica de la *Schein* y de la construcción:

> La fuerza de la crisis de la apariencia estética se muestra en el hecho de que también sufre la música, que a primera vista está al margen de lo ilusorio. En la música se extinguen momentos de ficción hasta en su figura más sublimada, no sólo la expresión de sentimientos inexistentes, sino también momentos estructurales, como la ficción de una totalidad cuya irrealizabilidad se conoce. En la música grande, como en la de Beethoven, pero probablemente mucho más allá de los confines de las artes del tiempo,

> los llamados *elementos primordiales*, esos ladrillos últimos que el análisis alcanza en su etapa última, resultan estar vacíos de contenido y ser en sí mismos vacuos y carentes de valor [*nichtig*]. Sólo en la medida en que se acercan asintóticamente a la nada, se funden como puro devenir en el todo. En tanto que figuras parciales diferenciadas, siempre quieren ser *algo:* motivo o tema. La nihilidad inmanente de sus determinaciones elementales degrada el arte integral a lo amorfo; esta tendencia crece cuanto más organizado está el arte. Sólo lo amorfo hace a la obra de arte apta para su integración. Mediante el acabamiento, el alejamiento respecto de la naturaleza no formada, vuelve el momento natural, lo todavía no formado, no articulado. A quien mira las obras de arte desde muy cerca, las obras más objetivadas se le transforman en una multitud de elementos y los textos se disuelven en puras palabras. Si se cree tener en las manos inmediatamente los detalles de las obras de arte, se deshacen en lo indeterminado y en lo indiferenciado: hasta tal punto están mediadas. Ésa es la manifestación de la apariencia estética en la estructura de las obras de arte. Lo particular, que es el elemento vital de las obras, se volatiliza; su concreción se evapora bajo la mirada micrológica. El proceso, que en cada obra de arte se convierte en algo objetual, se resiste a ser fijado en el *eso de ahí*, empieza a socavar su categoría de cosa estática y se deshace hacia el lugar de donde vino (*TE*, 154 y 155/148 y 149 [139 y 140]).

Lo que se plantea aquí es algo bastante más escandaloso que la simple opinión de que Beethoven no es un compositor especialmente melódico; lo que se plantea aquí, más bien, es que sus más grandes temas y frases no son nunca más que la apariencia de algo así como una "melodía" en primer lugar –sin duda, esta última existe sólo en la industria cultural como una especie de fetiche–. La fuerza funcional de los grandes temas es más bien proporcional a la artificialidad de su construcción, que está motivada por las exigencias funcionales de la forma (deben ser modificables, susceptibles de variaciones o de las modulaciones apropiadas, aptas para

ser usadas mediante una mínima reconstrucción como transiciones o como puentes; en resumidas cuentas, suenan como componentes arquitectónicos prefabricados o las unidades modulares de Le Corbusier). E incluso así, por esas mismas razones, se nos presentan como una forma estética significativa, o *Schein*. El de Beethoven es, pues, un minimalismo tanto como el de Beckett, pero uno que *parece* orgánico y romántico, y con la promesa de la exuberancia del romanticismo tardío ya despertando en él como un extraño espejismo. El Beethoven de Adorno es, por lo tanto, como la reescritura de Cervantes de Pierre Menard, exactamente igual al "original" y sin embargo un texto histórico radicalmente diferente. ("Componer el *Quijote* a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible",* etcétera.)

Anacrónica como pueda parecer, por lo tanto, la música de Beethoven es *montage* y no ficcional tanto como Eisenstein o Juan Gris: el montaje, la más consecuente campaña "contra la obra de arte en tanto que estructura de sentido [*Sinnzusammenhang*]" (*TE*, 233/223 [209]), también es el momento del triunfo del principio constructivo: "El principio estético de construcción, la severa supremacía del todo planificado sobre los detalles y su conexión en la microestructura, es el complemento [de este aparente desorden de superficie]; de acuerdo con la microestructura, todo arte moderno es montaje" (*TE*, 233/223 [209]).

Pero el corolario de esta doctrina de la falta de valor de los componentes elementales de la obra, y la naturaleza ilusoria incluso de sus combinaciones aparentemente significativas o armoniosas, resulta ser una modificación del poder subjetivo atribuido al artista (por no hablar del "genio"). Es una conclusión que exploraremos más en detalle cuando nos ocupemos de la dinámica de la productividad; de todos modos, hay que señalar ahora algunas consecuencia iniciales, porque paradójicamente los materiales

* Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 448.

de construcción son insignificantes o *nichtig* sólo en términos de la agencia humana, del compositor o del oyente. En realidad, tienen su propio significado en sí mismos como un material o técnica históricamente específicos, lo que les dicta su propio desarrollo formal: "Que, en contra de la convención, la técnica y el contenido están mezclados lo manifestó Beethoven en la frase de que muchos de los efectos que se suele atribuir al genio natural del compositor sólo se deben en verdad al uso certero del acorde de séptima disminuida" (*TE*, 320/307 [285]).

La relación de la parte con la totalidad, por lo tanto, que nos recuerda no sólo la teoría estética tradicional sino también una forma de gusto estético y un tipo de práctica estética clasicizante, que hoy en día nos resulta totalmente extraña, recobra una relevancia sorprendente y casi posmoderna cuando es reformulada magistralmente en *Teoría estética* como una crisis histórica y una contradicción cultural irresoluble. Por lo tanto, considero oportuno terminar esta sección acerca del nominalismo y de la construcción en Adorno con una *mise au point* final más extensa acerca de Beethoven mismo:

> Beethoven se enfrentó a la antinomia [entre la unidad y la particularidad] no borrando esquemáticamente lo individual (según la praxis predominante en la época precedente), sino más bien descalificándolo en sintonía con el espíritu burgués maduro de las ciencias de la naturaleza. De este modo no integró simplemente a la música en el continuo de algo en devenir y protegió a la forma de la amenaza de la abstracción vacía. Al decaer, los momentos individuales se mezclan y determinan a la forma. En tanto que impulso al todo, lo individual es (y no es) en Beethoven algo que sólo llega a ser lo que es en el todo y que en sí mismo tiende a la indeterminación relativa de las meras relaciones fundamentales de la tonalidad, hasta llegar a lo amorfo. Si se escucha o se lee con atención su música (que está articulada al máximo), parece un continuo de la nada. El *tour de force* de cada una de sus obras grandes es que (de una manera literalmente he-

> geliana) la totalidad de la nada se determina como totalidad del ser, pero en tanto que apariencia [*Schein*], no con la pretensión de verdad absoluta. Pero esta pretensión es al menos sugerida como contenido supremo por el rigor inmanente. Lo latentemente difuso, inasible, no menos que la fuerza cautivadora que lo reúne como algo, representa de manera polar el momento natural. El *daimon*, el sujeto compositor que forja los bloques, se encuentra frente a lo no diferenciado de las unidades ínfimas en que se disocia cada una de sus frases; al final, ya no es material, sino el desnudo sistema de referencias de las relaciones tonales fundamentales (*TE*, 276/264 y 265 [246 y 247]).

De hecho, el problema del minimalismo de Adorno está en consonancia con la ambigüedad de su empresa. Si *Teoría estética* es, en última instancia, la expresión de la experiencia estética personal de Adorno, y por lo tanto proyecta su propio limitado "gusto" biográfico, entonces su posición filosófica queda relativizada no sólo de una manera histórica, y la obra se reduce a la categoría de un documento (aunque de una extraordinaria inteligencia e inventiva). Si, por otra parte, verdades más universales acerca de la obra de arte, por la razón que fuere, son generalizadas a partir del minimalismo como un momento único y privilegiado en la historia del arte, entonces nos encontramos inesperadamente de retorno en una estética más tradicional, que todavía intenta deducir lo general de lo particular de un modo especialmente inaceptable para el pensamiento poscontemporáneo.

De un modo característico, sin duda, este minimalismo también incluye una crítica del minimalismo (tanto como su marco denuncia los "ismos" en primer lugar). Así, el movimiento del detalle evocado antes en el análisis de Beethoven –la conversión en "antiesencial" y en no- o anti- fundacional del detalle en cuanto tal, su consiguiente y moderno rechazo de cualquier autojustificación interna, lo que Hegel hubiera llamado la pérdida o empobrecimiento tendencial de su "contenido"– se identifica en otro lugar como el "deseo de muerte" del detalle (*TE*, 450/421 [401]); mien-

tras el triunfo del principio de construcción, central en Adorno –en el constructivismo como movimiento histórico de vanguardia– augura el fin del arte mismo: "Propiamente, el constructivismo no deja ningún lugar para la ocurrencia [*Einfall*], para algo arbitrario y sin plan" (*TE*, 450/421 [401]). Resulta curioso el hecho de que Adorno, como Hegel, imagine un arte más allá del arte, o incluso varios: la concepción de los modelos desarrollada en *Dialéctica negativa* se presenta brevemente otra vez en los fragmentos suplementarios para indicar que los artistas pueden continuar inventando y proyectando modelos de arte en una situación en la cual las obras de arte ya no se pueden realizar concretamente (*TE*, 452/423 [403]) (de ahí el estímulo que los pintores posmodernos encuentran en los escritos teóricos acerca del arte, que hoy en día parecen haber reemplazado los estímulos prácticos que solían brindar la obra de otros artistas). En otra parte, de hecho, Adorno pronostica proféticamente un regreso a lo tonal después de las más implacables formas de atonalidad, bajo cuya hegemonía una vez más se vuelve curiosamente nuevo: algo que por cierto parece estar sucediendo en la música posmoderna (*TE*, 62/54 [56]).

Sin embargo, los usos apropiados de las doctrinas del minimalismo y de la construcción parecen ser aquellos que buscan dejar de lado su fatal positividad: no normas, pues, sino aspectos retóricos o partes de la representación construida o reconstruida de una situación contradictoria, llevada al límite, en la cual la imposibilidad del arte no es la ocasión para el *pathos*, sino más bien el desocultamiento de una estructura articulada que es de hecho una concreta contradicción histórica. Lo que se logra entonces, y la efectividad de la praxis, puede de ese modo medirse y evaluarse sólo después del hecho. También en el arte, el eslogan "pesimismo del intelecto, optimismo de la voluntad" es la única ética verdaderamente estimulante.

XX. LA REIFICACIÓN

PERO CON ESTA CONTEXTUALIZACIÓN de los juicios de Adorno, que "los pone en movimiento" dialécticamente y los reescribe en la forma de una situación y de una contradicción, volvemos a enfrentar la cuestión del estatus de la dialéctica histórica en el autor de *Dialéctica negativa*, y en particular el viejo problema de la correspondencia o reflejo (o incluso, si se prefiere, de base y superestructura): el problema esencialmente lingüístico de cómo debe expresarse la relación entre el acto cultural o estético y la situación social. La ingeniosa solución filosófica a este problema en *Teoría estética* –el concepto de la obra de arte como una mónada sin ventanas, que analizaremos en el próximo capítulo– a efectos prácticos, lo deja intacto. En otras palabras, la mónada es y no es, al mismo tiempo, un reflejo, del mismo modo que la obra de arte es y no es social al mismo tiempo o, mejor, social hasta la médula en virtud de su antisocialidad. Ésta es, por supuesto, la forma clásica de la dialéctica hegeliana, la identidad de la identidad y de la no identidad.

Lo que complica la formulación clásica es que no hay sólo una, sino dos formas de no identidad que deben ser confrontadas: por una parte, la naturaleza, lo Otro absoluto; por otra, la sociedad, una clase muy distinta de lo otro con respecto a la primera y, por cierto, nada semejante a la "segunda naturaleza" de la tradición, incluso aunque sea a menudo mencionada en el lenguaje de la ontología como la "totalidad de lo que es". Los reflejos del bien conocido Gran Rechazo son, pues –cuando la cuestión es la sociedad–, imperiosos y absolutos (y contribuyen en gran medida a explicar la hostilidad de Adorno a la política de izquierda, a menos, por cierto, que sea a la inversa): "*Denn wahr is nur, was nicht in diese Welt passt* [pues sólo es verdadero lo que no cuadra con este

mundo]" (*TE*, 93/86 [85]). Pero esto impone una clase muy diferente de negatividad de la forma clásica de no identidad (y presenta la dificultad terminológica suplementaria que uno encuentra siempre cuando analiza la Escuela de Frankfurt, es decir que las palabras "positivo", asociada con el positivismo, y "afirmativo", como en el "carácter afirmativo de la cultura" de Marcuse, tienen siempre para ellos una connotación negativa).

Reaparece allí entonces, fatalmente, la alternativa dualista presente en todo pensamiento radical: la diferenciación, bajo cualquier forma o en cualquier terminología, entre lo positivo y lo negativo, lo progresista y lo reaccionario (o regresivo), lo que resiste y lo que se somete, entre lo radical (o lo utópico) y lo ideológico, entre el rechazo y la complicidad. Los análisis concretos de Adorno incluyen estos juicios y son inseparables de ellos (incluso la estigmatizada palabra política "progresista" reaparece, aunque en un contexto diferente del desarrollo de las fuerzas productivas, que analizaremos más adelante). Resulta evidente que tales juicios están en concordancia con el viejo problema de la correspondencia y el reflejo (o del modelo de la base y de la superestructura), desde el momento en que sólo una distancia entre la obra de arte y lo social les permitiría, en primer lugar, entrar en juego; que el viejo modelo de la correspondencia es cómplice de la doctrina de la autonomía de la obra de arte puede en principio parecer más paradójico –aunque Peter Bürger ha demostrado convincentemente que fue la doctrina misma (y la institución) de la autonomía estética lo que en primera instancia liberó la posibilidad de tales juicios políticos–.[1]

Ésta es la afirmación más incisiva de Adorno al respecto: "El arte no es social sólo por el modo de su producción, en el que se concentra en cada caso la dialéctica de las fuerzas y de las relaciones productivas, ni sólo por el origen social de su contenido. Más bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la so-

[1] Véase su *Theory of the Avant-garde*, Minnesota, 1984 [trad. esp.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987].

ciedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo" (*TE*, 335/321 [298]).

Lo que quiero mostrar, sin embargo, es que esta oposición aparentemente neta es en Adorno bastante más complicada y dialécticamente variable.

Consideremos por ejemplo la lectura (o reescritura) de la restricción de Kant de la estética a "interés desinteresado" o "finalidad sin una finalidad práctica" [*zwecklose Zweckhaftigkeit*]. Ésta, que históricamente constituye la primera forma clásica de la doctrina de la autonomía estética, es replanteada por Adorno con una modificación fuertemente dialéctica: "A lo desinteresado le tiene que acompañar la sombra del interés más salvaje si ha de ser algo más que indiferencia, y bien podría ser que la dignidad de las obras de arte dependa de la grandeza del interés al que le han sido arrancadas" (*TE*, 24/16 [23]).

(En otro lugar –*TE*, 396/375 [352]– interpreta "desinterés" como una suspensión de ese impulso a la autoconservación que fue identificado como la fuente de la voluntad de poder de la dialéctica del iluminismo.) Pero casi de inmediato, esta reevaluación "positiva" del desinterés queda dialécticamente problematizada:

> Pero en cuanto el comportamiento de la obra de arte mantiene la negatividad de la realidad y toma posición ante ella, también se modifica el concepto de desinterés. Las obras de arte implican en sí mismas una relación entre el interés y la renuncia a él, en contra tanto de su interpretación kantiana como de su interpretación freudiana. Incluso el comportamiento contemplativo con las obras de arte, arrancado a los objetos de acción, se siente como una renuncia a la praxis inmediata, como algo práctico, como resistencia a la colaboración. Sólo las obras de arte que llevan la huella de un modo de comportarse [*Verhaltenweise*] tienen su *raison d'être* (*TE*, 25 y 26/17 [24]).

Lo que empezó como una suspensión y una negación de la praxis caída de una sociedad mercantil y empresarial se trans-

forma aquí lentamente en una forma más elevada de praxis, que ahora anula un concepto anterior de "desinterés" y de "finalidad" y se convierte en una forma más elevada de interés y en un *telos* más auténtico.[2]

El otro –y antitético– componente de la fórmula de Kant, la naturaleza de esa "finalidad" o cualidad semejante al interés que la obra de arte parece poseer, es objeto de transformaciones dialécticas aun más complejas, ya que parece más próximo a la dinámica de lo social mismo, y, por lo tanto, como impulso, resulta más dudoso y contaminado:

> La idea kantiana de finalidad, que establece la conexión entre el arte y la esencia interna de la naturaleza, está emparentada estrechamente con la técnica [*Technik:* un término que en alemán reúne las connotaciones de *técnica* y de *tecnología*]. La técnica de las obras de arte es aquello mediante lo cual se organizan como "adecuadas a un fin" de una manera que está negada a la mera existencia; sólo mediante la técnica las obras de arte adquieren la ilusión de ser "adecuadas a un fin" (*TE*, 321/308 [286 y 287]).

Transfiriendo la teleología kantiana de la naturaleza a las ciencias humanas, Adorno deliberadamente introduce, en el corazón mismo de la estética, la dinámica del "iluminismo" y del pecado original de la racionalidad y de la dominación occidentales, que en otra parte se ocupó de denunciar. Las últimas aventuras de esta perversa resocialización de la estética kantiana se analizarán más adelante, en la dialéctica de las "fuerzas de producción" estéticas. Lo que parece instructivo de una manera inmediata en relación con la práctica de Adorno de la dialéctica es la prolongación de este tema en el concepto afín de reificación [*Verdinglichung*], que juega un papel igualmente crucial e igualmente ambiguo en su análisis de la obra de arte.

[2] Véase también la hermosa meditación acerca del significado y el origen de lo "desinteresado" en el arte en *Minima Moralia*, núm. 144.

Porque la reificación es, en la estética de Adorno, en primer lugar y sobre todo, un concepto positivo –es decir, valorizado–, que se ubica en una situación opuesta a la convencional en la tradición marxista.[3] En ella designaba no sólo la sustitución de las relaciones humanas por relaciones entre cosas (el dinero, la "relación monetaria"), sino también –en la forma del llamado fetichismo de la mercancía– una patología peculiar de lo material por la cual las cosas anteriormente sólidas de un mundo de valores de uso se metamorfosean en equivalencias abstractas que, no obstante, ahora proyectan el espejismo de una nueva clase de materialidad libidinalmente invertida en la mercancía: en este sentido, la "reificación" está casi en el otro extremo de la materia misma, a la que parece transformar en objetos extrañamente espiritualizados que, sin embargo, se asemejan más a cosas que las cosas mismas.

Como materialista, Adorno no puede fundamentar su estética anticapitalista –cuyo contexto es esa casi universal mercantilización del mundo ya diagnosticada en *Dialéctica del Iluminismo*– en las formas cómodas de una espiritualidad antimaterial, que directamente detesta y que incluye en la denuncia de todas las formas de "interioridad" y subjetivación que recorre *Teoría estética* como uno de sus programas filosóficos (que será examinado con mayor detalle en el lugar adecuado). Tampoco recurre a esas concepciones de praxis por medio de las cuales Gramsci o Sartre, cada uno a su manera, muy diferentes, intentaron cortar el nudo gordiano del dualismo entre idealismo y materialismo y reemplazarlo con otra cosa. El resultado es una incesante serie de transferencias mediante las cuales la reificación –para Adorno, algo absolutamente esencial para la obra de arte– cambia sus valencias al pasar de lo social a lo estético (y viceversa).

"Lo que se llama reificación busca a tientas, donde es radicalizado, el lenguaje de las cosas. Se acerca virtualmente a la idea de esa naturaleza que la primacía del sentido humano extirpa"

[3] En relación a esto, véanse pp. 43-45 y también pp. 279-281 del presente volumen.

(*TE*, 96/89 [87]). Por una especie de estratagema, entonces, la radicalización de la fuerza que destruyó la naturaleza es obligada a servir a su restablecimiento al menos ideal. Pero no es una mera estrategia puntual: "La reificación es esencial a las obras de arte y, al mismo tiempo, contradice su naturaleza como algo que aparece [*Erscheinendem*]; su carácter de cosa no es menos dialéctico que su intuitividad [*ihr Anschauliches:* su calidad de contemplado y observado]" (*TE*, 153/146 [138]). Pero existe un contraveneno mortífero:

> Las obras de arte son negativas a priori mediante la ley que las condena a su objetivación: matan lo que objetivan al arrancarlo de la inmediatez de su vida. Su propia vida se nutre de la muerte. Esto define el umbral cualitativo más allá del cual empieza la modernidad. Las obras de arte se abandonan miméticamente a la reificación, a su principio de muerte. Escaparse de él es el momento ilusorio del arte que éste intenta quitarse de encima desde Baudelaire sin convertirse resignadamente en una cosa más entre otras. Los precursores de la modernidad (Baudelaire, Poe) fueron, en tanto que artistas, los primeros tecnócratas del arte. Sin mezcla de veneno, la reificación como la virtual negación de lo vivo, la objeción del arte contra la opresión civilizadora sería un consuelo inútil. Si el arte absorbió desde el comienzo de la modernidad objetos ajenos al arte que no entran completamente transformados en su ley formal, la mimesis del arte se entrega a su principio contrario hasta llegar al montaje (*TE*, 201/193 [181]).

A este punto, entonces, la reificación se toma prestada otra vez de lo social, para permitirle al arte la continuación de una existencia cada vez más precaria en un mundo reificado por completo –del cual, sin embargo, el contraveneno la protege–. Pero a último momento, la reificación parece transformarse en un arma más activa (contra sí misma). Con argumentos a favor y en contra de esa propiedad del arte todavía llamada *Geist* o espiritualidad, Adorno enfatiza la naturaleza producida o construida de la obra de arte,

"que específicamente incluye junto con la objetividad de su espíritu. La reflexión estética tiene que comprender el carácter fetichista, sancionarlo como expresión de su objetividad, pero también disolverlo críticamente" (*TE*, 274/263 [245]). Tales pasajes, en los que la actividad crítica y receptiva parecen volverse independientes de la obra misma y ser dotadas con un poder suplementario y una función que no está implícita en el objeto de arte, son bastante raros en Adorno, que rechaza la exploración de la recepción en el espíritu general de su programa antisubjetivo. De igual modo, su proyecto mismo de una estética tardía (cuya naturaleza problemática y contradicciones internas ya hemos considerado) también puede verse como un desplazamiento y un repudio de la autonomía de la crítica y de la interpretación literarias que ha sido afirmada en el momento presente de hegemonía de lo teórico. Sin embargo, el sentido del pasaje es claro: la forma mercancía debe de algún modo volverse accesible y tangible de manera que el proceso de su disolución tenga sentido: la obra debe designarse a sí misma como mercancía a fin de adquirir los medios de escapar de esa situación. Pero ninguna de estas formulaciones es tan perentoria y sorprendente como esta final: "El arte sólo se mantiene vivo gracias a su fuerza de resistencia social, *a menos que se someta a la reificación, se convierte en mera mercancía*" (*TE*, 335/321 [299]; el énfasis me pertenece).

XXI. LA MÓNADA COMO LO CERRADO ABIERTO

CUALQUIERA SEA LA ORTODOXIA DEL MARXISMO DE ADORNO, podemos afirmar que, de todos los teóricos del arte marxistas, él es el más fiel al método de Marx, o modo de *Darstellung*. Sin duda, la gran arquitectura formal de *El capital* ya no le resulta históricamente accesible, como tampoco los momentos tempranos de la forma sonata o de la forma sinfónica, que, socavadas por el nominalismo, ya no pueden reconstruirse como tales. Pero *Teoría estética* se mantiene empecinadamente fiel a las lecciones metodológicas del prefacio de 1857 a los *Grundrisse:* que mientras una categoría –la producción– puede tener una primacía estructural sobre todas las demás, en la escritura nunca debe permitirse que se transforme en el tema o motivo dominante; y para decirlo en el lenguaje del postestructuralismo, nunca debe permitirse que organice los términos alrededor de sí misma en un código específico (o "lenguaje privado"). Así, en Marx la categoría de la producción se eleva y se hunde, a veces se transforma en compañera terminológica de categorías menores (distribución, consumo), a veces desaparece de la vista por completo y, en otras ocasiones, con el fragor de un trueno, se revela como el motor mismo de la historia. El concepto se mantiene todavía aquí a una cierta distancia mediadora del término que es su nombre, y que amenaza con absorberlo por completo en una identidad lingüística que se aproxima a la condición y a la dinámica del lenguaje poético, al mismo tiempo que señala el triunfo de la reificación conceptual (ya hemos visto la íntima relación entre ambas).

De este modo, esta estética puede hablar en una cantidad de lenguajes especulativos, ninguno de los cuales llega finalmente a petrificarse en el "método" de Adorno, que podría entonces presentarse en los manuales teóricos con su correspondiente rótulo,

como el de Lukács, Bloom, Macherey, Bajtín o Derrida. Ya hemos visto, por ejemplo, que la reificación juega un papel fundamental en el análisis formal de Adorno, como lo hace también en el pensamiento de Lukács, y está a menudo más estrechamente vinculada a sus interpretaciones que en las exposiciones del mismo Lukács: a pesar de esto, uno no busca en Adorno la fuente primaria de la "teoría de la reificación". La historia de las situaciones estéticas es aquí tan omnipresente e ineludible como en Sartre, pero Adorno, como lo hizo Sartre al menos dos veces en su vida, no intentó escribir una "historia lineal" de ellas.[1] La contradicción entre las partes y las totalidades se ensaya exhaustivamente como todo en la teoría contemporánea burguesa, desde los esteticistas a la Nueva Crítica [New Criticism], pero esa dinámica nunca se codifica como una doctrina, en torno a cuyas formulaciones se pudieran generar interminables argumentaciones filosóficas: a último momento, antes de la codificación, el problema siempre se vuelve más vasto, su terminología se transforma, y resulta que *también* habíamos estado hablando de otra cosa, que requiere un desarrollo diferente.

Estar a la altura de Adorno, proceder con él como corresponde, intentar ser fiel a la inteligencia proteica de sus afirmaciones, requiere un esfuerzo incansable –siempre a punto de perder el nivel requerido– para evitar la *tematización* del concepto de producción, para usar la sugestiva frase de Paul de Man. Que la noción de producción en cierto modo apuntala la valorización de la construcción en Adorno, la autoriza y la fundamenta no es un error sino sólo algo equívoco: más que un proceso lógico, en el cual se llega a suposiciones más profundas que luego se despliegan por derecho propio, parecería más prudente, por el momento, pensar en la una como una especie de modulación de la otra, que nos conduce a una dimensión conceptual o sonora por completo diferente. En ese caso, el método podría ser el de Marx, pero la forma filosófica estaría más cerca de *Finnegans Wake*.

[1] Véase *¿Qué es la literatura?* y el volumen 3 de *El idiota de la familia*.

En la medida en que *Teoría estética* es también, en cierto sentido, un escrito abstracto acerca de análisis concretos realizados en otra parte, la referencia más inmediata e indicada para esta doctrina de las categorías estéticas sería *Versuch über Wagner* [*Ensayo sobre Wagner*], de Adorno, su primera monografía extensa sobre música (escrita en el exilio entre 1937 y 1938) y una obra magnífica, en la cual una mimesis ideal del libro de Benjamin sobre el drama barroco alemán produce lo que se ubica en la obra de Adorno como el equivalente del trabajo casi contemporáneo de Benjamin "Sobre algunos temas en Baudelaire" –una descripción del surgimiento simultáneo del modernismo y de la cultura de masas–.

La dialéctica de la forma wagneriana –que extrae su tecnología innovadora notablemente "moderna" de las simplicidades relativamente poco doctas del esencial diletantismo del compositor– pone en evidencia una oposición casi de manual entre la construcción y la expresión, donde la insistencia impulsora de la segunda de estas fuerzas interfiere con la arquitectura de la primera, como lo ejemplifica la primera escuela de Viena con su elaboración de la temporalidad de la forma sonata. Pero la expresión no es tampoco una categoría autónoma, y descubre su propio destino idiosincrático en Wagner, donde su "momento de descontrolada intensificación apenas puede tolerar el espacio intermedio de la conciencia temporal y se libera en la forma de gestos externos" (*W*, 35/39), con lo cual Adorno se refiere a los *leitmotiv*, en tanto que estos parecen, a veces con una vulgaridad caricaturesca propia de las historietas, representar los movimientos imperiosos de los mismos personajes wagnerianos. Pero incluso en términos de esta presentación, todavía mínima, del "gesto" en Wagner, queda en claro que esto tampoco puede persistir como una categoría autónoma, sino que debe entrar en tensión y en contradicción con la categoría de "expresión" de la cual parecía derivar:

> El problema está compuesto por el hecho de que el momento de la expresión, que se supone que lleva de un gesto a otro en la se-

> cuencia básica (en la más famosa de todas, la del preludio de *Tristán*, la expresión es "anhelo" y "añoranza"), excluye toda repetición del tipo de formas tonales de danza interpoladas y hace intervenir esa misma variación profunda contra la cual luchó el carácter gestual del los *leitmotiv*, pero que puede ser reemplazada por el principio wagneriano de la "variación psicológica" sólo de la manera más racionalista, que violenta las formas musicales mismas (*W*, 37/42 y 43).

Lo que les sucede, pues, a las categorías estéticas abstractas es que se han transformado en instrumentos por medio de los cuales una situación musical (o productiva) concreta se mide y se caracteriza. Por último, no se armonizan (ni siquiera históricamente) en esta o en aquella teoría o estética más abarcadora o dialéctica; más bien es su inmediata incompatibilidad y contradicción la que describe los problemas técnicos e históricos cuya solución constituirá lo *Novum* de la nueva obra. Ésta, entonces, es una relación entre lo general y lo particular diferente de la que se expresa ya por la subsunción de las especies bajo los géneros, ya por la transformación nominalista de un particular en la generalidad de un "único estilo": aquí, la noción de situación, problema o contradicción históricos media entre lo general y lo particular, entre las eternas categorías estéticas y el texto único e incomparable.

Es evidente que hay razones más profundas para explicar por qué la más fecunda de las exploraciones de lo moderno surge de la música más que de lo verbal, lo visual o lo arquitectónico, áreas en las cuales los profetas y los ideólogos de lo moderno se han hecho oír y de una manera estridente. Porque la música parece ser el arte en el cual la distancia entre el productor y el consumidor ideal es imaginable al mínimo, y tendencialmente abolida: en tanto compositor, Adorno parece haber podido escuchar piezas musicales como si las estuviera componiendo –desde la perspectiva del especialista o del experto, lo cual siempre ha irritado o intimidado a los críticos de otras artes, a quienes otras posiciones igualmente auténticas de recepción les parecían disponibles y de-

fendibles contra aquélla–.[2] En este caso, sin embargo, es como si no hubiera un afuera: un resultado paradójico para un arte que, más que todas las demás, parece tener su *esse* en su *percipi* y tener poca existencia propia fuera del momento de la audición.

Por otra parte, es precisamente esta tenuidad de la objetualidad musical, este pasaje riguroso del objeto artístico al órgano sensorial –del cual por un tiempo parece indiscernible–, lo que de pronto parecería mostrar un aspecto diferente del antiguo problema del sujeto y del objeto, sin "resolverlo" por la violencia, sin abandonarlo como un asunto falso o metafísico, sin proyectar un espejismo de reconciliación o expiación espuria entre los polos. Sin embargo, esta nueva proyección de la obra de arte también surge de ese campo en el cual el puro conocimiento técnico –y un desarrollo evolutivo de ese conocimiento aparentemente tan riguroso como sucede en las ciencias naturales– tiene una enorme preponderancia y resulta ineludible a lo largo de la entera historia de la música (bien distinto del papel puntual que pueden haber jugado algunos conocimientos más exactos acerca de las potencialidades métricas de determinado lenguaje o de la dinámica fisioló-

[2] Véase, sin embargo, la muy equilibrada y razonable argumentación acerca de la audición en el capítulo I de *Introducción a la sociología de la música*, donde, después de pasar revista a la tipología de quienes escuchan música –el experto, el buen oyente, el consumidor cultural, el oyente sensible, el oyente por *ressentiment*, el experto en jazz y el fanático del jazz, y el consumidor de música como esparcimiento, concluyendo con los anti-oyentes como el indiferente, el amusical o el antimusical–, Adorno sabiamente sugiere que el problema de la educación musical debe pasar a través de la mediación de la totalidad social: "La condición antagonista de la totalidad se expresa en el hecho de que incluso formas de comportamiento musicalmente correctas pueden realizar aspectos de la totalidad que son relativamente negativos mediante su posición estructural en ella. [...] El oyente experto requiere una especialización de un tipo hasta ahora inconcebible, la regresión proporcional del tipo del meramente buen oyente –es probablemente una función de esa especialización–. [...] Sin embargo, el fracaso ante la cultura debería conducir a otras conclusiones como el fracaso de la cultura ante los seres humanos, y lo que el mundo ha hecho de ellos, en primer lugar" (*Einleitung in die Musiksoziologie*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 14, Fráncfort, Surhkamp, 1973, pp. 197 y 198 [trad. esp.: *Disonancias/Introducción a la sociología de la música*, Madrid, Akal, 2009]).

gica del color o de la óptica en momentos clave pero discontinuos de la historia de la poesía o de la pintura).

La experiencia musical permite la coordinación de una versión muy especial de la relación sujeto-objeto, con el énfasis puesto en la dinámica técnica objetiva: de esta inusual coyuntura emergerá como por milagro el concepto de lo nuevo, renaciendo después de su fatigoso agotamiento ideológico en las diversas ideologías de los modernismos.

La primera de estas cuestiones –que tomará la forma de una reinvención de la noción de Leibniz de la "mónada sin ventanas"– constituye una consecuencia de la dialéctica sujeto-objeto que también "resolverá" el tradicional dilema marxiano de base y superestructura, o de la "correspondencia" de la obra estética con la realidad social (o su "reflejo"). Se impone la traducción estética de la gran fórmula de Hegel –la identidad de la identidad y de la no identidad–: "Si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta" (*TE*, 17/9 [16]). La doctrina de la autonomía estética de la obra de arte es correcta, pero sólo es verdadera si se la entiende como lo opuesto a una doctrina estetizante, o a una especie de "arte por el arte" filosófico. La obra es social e histórica hasta la médula: sólo así puede llegar a ser autónoma. La religión del arte, la glorificación de lo cultural y de lo estético, es una conducta social y una ideología que nada tienen que ver con la obra de arte misma.

Para plantear las cosas de otra manera: queda claro que cada obra de arte es "del mundo" y que todo en torno a ella es social –sus materiales, su creador, su recepción, el arte mismo (o la cultura) como actividad de una clase ociosa, etcétera–. Como cosa en el mundo es social, pero la cosa más importante acerca de ella no es "en" el mundo en absoluto, en ese sentido. Como cosa-en-el mundo, o bien es un artículo de lujo, que puede contrastarse con las necesidades y los sufrimientos humanos reales (o con alguna realidad infraestructural más profunda de la experiencia humana y de la vida social), o bien, como un pequeño fragmento del mundo, puede intentar "reflejar" otros segmentos más grandes de

esa realidad, haciéndolo de una manera frívola o de una manera socialmente responsable.

Desde estas perspectivas, entonces, la obra de arte podría ser, por así decirlo, "más" o "menos" social, "más" o "menos" histórica. Precisamente, Adorno considera absurda esta clase de aproximación cuando se trata de "genuinas" obras de arte. Las falsas: el *kitsch*, la decoración, las artes aplicadas y las artesanías, los productos de la industria cultural, siendo ya cosas y mercancías en el mundo social, son un blanco legítimo para esos ejercicios de evaluación. Tampoco se niega la culpa más profunda del arte y de la cultura, ni se la vuelve a justificar ni se la racionaliza en ningún momento, como vimos en la Segunda parte. Pero allí también vimos que la verdadera obra de arte es algo radicalmente diferente de ambos conjuntos de cosas (los objetos artísticos o el arte como institución).

Es para resolver este peculiar problema –cómo debemos pensar una cosa cuyas partes son todas sociales pero que en sí misma hasta cierto punto no es social– que se utiliza la doctrina de la mónada:

> La obra de arte es lo que la metafísica racionalista proclamó en su cumbre como principio del mundo, una mónada: centro de fuerza y cosa a la vez. Las obras están cerradas unas frente a otras, son ciegas entre sí, y sin embargo representan lo que está fuera. Así se ofrecen al menos a la tradición, como ese principio autárquico de la vida que a Goethe le gustaba llamar con el sinónimo de mónada: entelequia. Es posible que los conceptos teológicos, cuanto más problemáticos se vuelven en el mundo de la naturaleza orgánica, tanto más intensamente se tornan apropiados para las obras de arte. Ya que son un momento de un nexo superior del espíritu de una época que está entrelazado con la historia y con la sociedad, las obras de arte van más allá de su carácter de mónada sin que por ello tengan ventanas (*TE*, 268/257 [240]).

La entelequia, el problema del espíritu y del cuerpo, la doctrina del alma como la forma interior de sus partes exteriores: tales referen-

cias idealistas despiertan las más profundas sospechas acerca de las tendencias de la monadología de Adorno sólo si no entendemos la crucial distinción histórica de que, para él, esos problemas más antiguos –la conciencia, el alma, la creación y la cosmología– son precisamente idealistas y falsos, pero que su seudosolución en una metafísica más antigua –ahora más específicamente la de Leibniz– puede ser reinterpretada como la solución distorsionada y desconcertante del muy distinto problema materialista de la obra de arte, donde tiene validez:

> Que la sociedad "aparezca" en las obras de arte, tanto con verdad polémica como ideológicamente, induce a la mistificación desde la filosofía de la historia. La especulación podría ir a parar fácilmente a una armonía entre la sociedad y las obras de arte preestablecida por el espíritu del mundo. Pero la teoría no tiene que capitular ante su relación. El proceso que se da en las obras de arte y en ellas se consuma hay que pensarlo como un proceso de igual sentido que el proceso social en el que las obras de arte están integradas y del cual forman parte; de acuerdo con la fórmula de Leibniz, las obras de arte lo representan sin ventanas. La configuración de los elementos de la obra de arte en el conjunto de ésta obedece de una manera inmanente a leyes que están emparentadas con las de la sociedad fuera. Tanto las fuerzas como las relaciones sociales de producción retornan por cuanto respecta a la forma (desprovistas de su facticidad) en las obras de arte porque el trabajo artístico es trabajo social; sus productos también lo son. Las fuerzas productivas en las obras de arte no son diferentes en sí de las fuerzas sociales, sino sólo al ausentarse constitutivamente de la sociedad real. Apenas se puede imaginar algo realizado o inventado en las obras de arte que no tenga un modelo más o menos latente en la producción social (*TE*, 350/335 [311 y 312]).

De este modo, la doctrina de la mónada –y sobre todo la clausura sin ventanas que la constituye como idea (y no tiene nada que ver

filosóficamente con la actual discusión acerca de las obras "abiertas" o "cerradas")– de inmediato da lugar a las afirmaciones más radicales sobre la socialidad y la historicidad del arte:

> El momento histórico es constitutivo en las obras de arte; son auténticas las obras que se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse de estar por encima de él. Esas obras son la historiografía inconsciente de su época; esto las conecta con el conocimiento. Esto mismo las hace inconmensurables con el historicismo, que en vez de rastrear su propio contenido histórico las reduce a la historia exterior a ellas (*TE*, 272/261 [243 y 244]).

Pero en este punto debemos hacer una advertencia: debe pagarse un precio por la separación del mundo que dota a la mónada de su capacidad de ser tan profundamente histórica y social como la historia y la sociedad mismas. No puede ser *política*, algo que no sorprenderá a los lectores que conocen la opinión de Adorno del realismo socialista (o del *engagement* sartreano) como también su profundo antagonismo con respecto a Brecht. La "praxis" queda pues despachada en la que a esta altura ya resulta una figura de pensamiento familiar: "La praxis no es el efecto de las obras, sino que reside encapsulada en su contenido de verdad" (*TE*, 367/350 [326]). Adorno es siempre muy claro con respecto a la separación de los tres niveles de lo histórico, lo social y lo político (de una manera que paradójicamente reconfirma el esquema tripartito de *The Political Unconscious*):* "Las luchas sociales, las relaciones de clase, dejan su huella en la estructura de las obras de arte; frente a esto, las posiciones políticas que las obras de arte adoptan son *meros* epifenómenos que por lo general perjudican a la elaboración formal de las obras de arte y a su propio contenido de verdad social" (*TE*, 344/329 [306]).

* Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1981. [N. de la T.]

La vehemencia política que tales afirmaciones y posiciones de Adorno a menudo despiertan en la izquierda (esta última es una obvia provocación) no deberían hacer que se olvidara que nunca hubo ningún consenso en la izquierda acerca de la posibilidad, ni siquiera de la conveniencia, de una estética políticamente correcta; ni tampoco acerca de la efectividad política inmediata de las obras de arte más "comprometidas". La futilidad de la discusión se hace evidente cuando uno se da cuenta de qué fácil es pasar las obras supuestamente "políticas" a otra categoría, más respetable, como lo hace a menudo Adorno con las partes de Brecht que le gustan.

Pero el espíritu de estas observaciones y la metodología que inspiran se ven con claridad. La presencia de la sociedad que da forma al arte y al lenguaje es tanto mayor cuanto más indirecta e invisible, tanto más total "cuanto menos temática haga la obra la relación entre el yo y la sociedad, cuanto más espontáneamente cristalice por y a partir de sí en la obra" (*NL*, 55 [54]).

La pregunta básica en relación con esta política cultural entonces sería por qué estas opiniones no se vuelven a ubicar en la oposición romántica estereotípica entre el individuo y la sociedad: tal cosa no es posible justamente porque la sociedad ya está dentro de lo "individual", socavando y minando una individuación y una individualidad de la cual ella misma es responsable. Todo esto, de una manera extraña, paradójica, para bien o para mal, será la razón que se dará para el repudio del arte declaradamente político:

> Pues la teoría de la obra de arte comprometida, tal como hoy en día circula por todas partes, presupone una superioridad e invulnerabilidad respecto del hecho absolutamente dominante en la sociedad de mercado de la alienación entre los hombres tanto como entre el espíritu objetivo y la sociedad que éste simultáneamente expresa y juzga. La teoría del arte comprometido quiere que el arte hable inmediatamente al hombre, como si en un mundo de mediación universal se pudiese realizar inmediatamente lo inmediato (*NL*, 120 [117]).

XXII. FUERZAS DE PRODUCCIÓN

ADORNO, NO OBSTANTE, en este punto, tiene otra forma igualmente provocativa de dar vuelta las cosas: "El pensamiento social sobre la estética", observa, con fingido asombro, "suele desatender el concepto de fuerza productiva" (*TE*, 69/62 [63]). Y es verdad que muy pocos teóricos del arte marxistas han considerado seriamente el concepto de producción económica –en vez de los más convencionales de afiliación de clase y lucha de clases, ideología o posición política–, a pesar del amplio uso de una retórica de la producción en las décadas de 1960 y 1970. Por cierto, nadie –menos aun los propios estalinistas de la cultura– tuvo la audacia de plantear la relevancia para la estética de la noción, incluso todavía más vulgarmente materialista, de productividad económica (es decir, la primacía de las *fuerzas* productivas –maquinaria y tecnología– sobre las *relaciones* de producción – clase y conciencia de clase, la organización colectiva *versus* la organización autoritaria del *shop floor*,* etc.). Sin embargo, es precisamente esta concepción de la producción lo que para Adorno subsumirá las dimensiones históricas y sociales de la obra de arte, cuya relación con la historia está marcada y fechada, por así decirlo, por el carácter avanzado de su proceso de producción, mientras su socialidad esencial se da por adelantado en virtud de la naturaleza social colectiva de la producción misma.

Quiero insistir en esta cuestión de las fuerzas productivas, no sólo porque es el aspecto menos conocido o tradicional de la estética de Adorno, sino también porque reabre la posibilidad de

* *Shop floor* es, en una fábrica, el lugar donde se trabaja con las máquinas o, en una tienda, el lugar donde se vende la mercadería; en oposición a las oficinas, se usa metafóricamente para aludir a la clase obrera. [N. de la T.]

conceptualizar lo nuevo o lo *Novum*, tan central en todo modernismo, debate que nos vimos obligados a suspender hasta este momento por considerar que, fuera lo que fuese, no era un concepto temporal o fenomenológico. Esto, claramente, tiene que ver con la modernización, en el sentido en que, desde la aparición misma del capitalismo, una maquinaria nueva y más productiva desplazó a sus predecesoras y las volvió obsoletas: un paradigma histórico que, sin duda, es mucho más afín a la propia visión de Adorno de la historia del "progreso" artístico, según la cual lo nuevo implacablemente aniquila las antiguas formas y convenciones, y –en especial en la historia de la música– donde algo como la invención científica y tecnológica coincide con la construcción artística.

El paradigma nos resulta familiar y constituye la metanarrativa de todas las ideologías de lo moderno, desde los formalistas rusos hasta Ezra Pound, pasando a través de los más variados manifiestos de los movimientos de vanguardia artísticamente más disímiles: lo que es único en la interpretación de Adorno es la apelación filosófica a la única teoría económica capaz de brindar un fundamento adecuado a lo que de otro modo se transforma en una historia aun más frenética de cambios de estilos y la dinámica de la moda, es decir, el marxismo mismo:

> En muchas obras auténticas de la modernidad, la capa del contenido industrial es evitada temáticamente de una manera estricta por desconfianza frente al arte maquinal en tanto seudomorfosis, pero se hace valer negada mediante la reducción de lo tolerado y la construcción agudizada; por ejemplo, en Klee. Este aspecto de la modernidad no ha cambiado nada, igual que en el hecho de que el proceso vital de los seres humanos está determinado por la industrialización; esto confiere de momento al concepto estético de modernidad su extraña apariencia de invariabilidad. Por supuesto, ésta concede a la dinámica histórica no menos espacio que el modo industrial de producción, que durante los últimos cien años ha cambiado desde el tipo de fábrica del siglo XIX, pa-

> sando por la producción masiva hasta la automatización. El momento de contenido de la modernidad artística extrae su fuerza del hecho de que los procedimientos de producción material y de su organización más avanzados en cada época no se limitan al ámbito en el que surgen inmediatamente. De una manera que la sociología todavía no ha analizado en serio, irradian desde ahí hacia ámbitos de la vida muy lejanos, penetrando en la zona de la experiencia subjetiva, la cual no se da cuenta y protege sus reservas. Es moderno el arte que, de acuerdo con su modo de experiencia y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe lo que la industrialización ha creado bajo las relaciones de producción dominantes. Esto incluye un canon negativo, prohibiciones de aquello de lo que esa modernidad reniega en la experiencia y en la técnica; y esta serie de negaciones específicas ya es casi un canon de lo que hay que hacer (*TE*, 58/50 [52 y 53]).

Estas observaciones finales merecen una especial atención porque brindan algunas claves inesperadas acerca de la enigmática naturaleza de lo "nuevo" en el arte –ese "punto ciego" de lo moderno, "tan vacío como el inmediato aquí y ahora de la cosa ante nosotros" (*TE*, 38/30 [35])–, en relación con lo cual la retórica tecnológica de Adorno corre el riesgo de insinuar que, en cierto modo, es en el impecable brillo de la maquinaria funcional o futurista que debe buscarse el perpetuo *Novum* del gran arte: una impresión que queda de inmediato desmentida por el recuerdo de que nada se vuelve anticuado con tanta rapidez como un equipo "de avanzada".

El problema reside en el hecho de que los fenómenos estéticos –que son culturales, es decir, formaciones de una superestructura que es sólo una parte funcional del todo del cual pretende ser un equivalente y un sustituto– también son ideológicos. Lo "Nuevo", por lo tanto, es también una compensación ideológica, como también un valor estético y una categoría históricamente original de la producción capitalista. En un drástico párrafo de *Minima Moralia*, Adorno de pronto supera a Benjamin en su identificación del "culto de lo nuevo, y por lo tanto de la idea de modernidad", con

una "rebelión contra el hecho de que ya no hay nada nuevo" (*MM*, 319/237 [251]). La totalidad de lo moderno se transforma ahora (en el espíritu del ensayo de Benjamin "Sobre algunos temas en Baudelaire") en "la primera conciencia de la decadencia de la experiencia". Lo Nuevo aquí se convierte en sensación, en el sentido más chabacano de los medios masivos ("en una declaración correspondiente a los primeros progroms, Goebbels se jactaba de que los nacionalsocialistas no eran por lo menos gente aburrida"; *MM*, 319/237 [251-253]); y la sórdida luz que arroja ahora la política moderna sobre el arte moderno casi provoca que el "contenido de verdad" de este último se vaya desvaneciendo hasta ser poco más que una repetición que, como los estímulos artificiales en general, desearía ser una nueva experiencia: "No en vano Poe, Baudelaire, Wagner tuvieron adicciones" (*MM*, 320/238 [254]). Esta droga, no obstante, ya no se parece mucho al arte exigido por la vanguardia, "una música que sorprende al compositor como una nueva sustancia que aparece en la retorta del químico".[1]

¿Cómo va uno a "recordar" que lo "Nuevo", de todos modos, sigue siendo la acuciante duda en el corazón de este valor estético? Destemporalizar lo que parece un concepto irrevocablemente temporal exige que reestructuremos el problema al que responde de una manera menos inmediatamente fenomenológica o experiencial, si eso es posible. La preocupación apunta al estatus de las que fueron obras "nuevas" en el pasado, volviendo a despertar así ese complejo de cuestiones que se arremolinan en torno al término "historicismo", cualquiera sea el significado inmediato al que uno decida arbitrariamente limitarlo. Es un error que se comete a menudo: enfrentarse al misterio de nuestra comprensión [*Verstehen*] a la manera cartesiana, reconstruyendo su posibilidad a priori deductivamente desde cero, esto es, desde un punto de partida imaginario en el cual el pasado todavía no existe y noso-

[1] Véase "Vers une musique informelle", en *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Fráncfort, Surhkamp, p. 523 [trad. esp.: "*Vers une musique informelle*", en *Escritos musicales I-III*, Madrid, Akal, 2006].

tros estamos, por así decirlo, todavía completamente sin memoria. Más bien debemos partir del hecho y de la premisa de que ocasionalmente "entendemos" el pasado en un sentido más fuerte: que, de tanto en tanto, hemos tenido la convicción de que "sabíamos" lo que Lenin estaba pensando en ocasión de tal o cual intervención, que nos imaginamos lo que sentía París en la década de 1830 como un "mundo de la vida" <*Lebenswelt*>, que sabemos cómo los primeros escritos de Lu Xun impactaron a sus contemporáneos, que podemos sentir el estremecimiento que produjo el comienzo de la Primera Guerra Mundial en las distintas capitales de Europa o el entusiasmo intelectual de quienes compusieron las primeras *canzoni* vernáculas.

Esos momentos de convicción acerca del pasado, no verificables, efímeros y sujetos sin cesar a serias reconsideraciones y a nuevas dudas, pueden ser metafísicamente ilusorios, pero pueden ser examinados por lo que contienen y por lo que sucede en ellos. En otro lugar intenté, siguiendo a Collingwood, mostrar que implican la reconstrucción de una situación y de un problema o pregunta cuya "respuesta" asume el valor y la originalidad de un acto en el cual parece que volvemos a participar.[2] La estética de Adorno no presenta temas de historicismo o de *Verstehen* en cuanto tales: pero su concepción del arte como producción tiene una útil concordancia con esta perspectiva y brinda la posibilidad de ulteriores desarrollos.

Lo que el pasaje citado indica, por ejemplo, es que nuestra aproximación más apasionada a lo que es "nuevo" en relación con lo viejo implica una súbita intuición de tabúes y coacciones, negativas, restricciones, prohibiciones, reticencias y aversiones. Pero éstos no son dogmas heredados o moralismo estético, y no tienen nada que ver con los gustos respetables y la buena conducta estética no examinada de la esfera pública convencional. Son *nuevos* tabúes; de hecho, lo nuevo del *Novum* es menos la obra misma (cu-

[2] Véase mi "Marxism and Historicism", en *The Ideologies of Theory*, vol. 2 [nueva edición en un tomo de la editorial Verso, 2009 (N. de la T.)].

yas flamantes innovaciones, con toda su afectada vanidad, pueden llegar a resultar lo más lamentable y anticuado en ella) que esas nuevas prohibiciones, acerca de las cuales, pues, sería mejor decir, no que te dicen lo que no tienes que hacer, sino más bien que te explican en detalle lo que *no se debe hacer más;* lo que no puedes hacer más, lo que sería de mal gusto volver a hacer, o acerca de lo cual algo (el *daimon* de Sócrates) te advierte que en cierto modo no está del todo bien, que debe evitarse, por razones que uno no acaba de entender y que tal vez nunca se entiendan del todo.

Esos tabúes afectan a la más amplia gama de materiales estéticos: un cierto tipo de oración, por ejemplo, que uno no debería permitirse, un sentimiento o una emoción que pueden ser muy reales y estar vastamente difundidos, pero que es mejor dejar de lado de ahora en adelante (de manera que resulta interesante ver si uno puede pensar en personajes que nunca hayan tenido tales sentimientos o no puedan imaginárselos), una combinación de sonidos aburrida, una narrativa cuya estructura nos impacienta, un argumento filosófico que a uno le daría vergüenza repetir, por más verdadero que sea. Lo Nuevo, entonces, es lo que sucede cuando uno excluye esas cosas, contando con que el resultado es algo más que el silencio. Éste es, por supuesto, un razonamiento que lleva al minimalismo por su mismo impulso interno, y en el cual los valores minimalistas de alguna manera se inscriben estructuralmente: pero más a menudo en la historia del arte moderno, la devaluación de la tecnología estética anterior, la caída en desuso de todo un espectro de contenidos y de formas ahora prohibidos, se sintió como una liberación a la cual la inventiva responde con un flujo de nuevas formas que parece muy pródiga.

No existe pues ningún problema insuperable para percibir qué era lo que Beethoven ya no le podía permitir hacer a sus instrumentos; el problema ahora es el inverso: cómo podemos evitar atribuirle lo que él encontraba que debían hacer a la más pura subjetividad o "genio". "La misma participación subjetiva en la obra de arte forma parte de la objetividad" (*TE*, 69/61 [63]). Cómo demostrar esto, cómo socavar nuestra tendencia al subjetivismo

de una manera convincente y definitiva –sin capitular por ello ante el positivismo–, es, como lo señalamos de entrada, una de las tentativas fundamentales de *Teoría estética*.

Que la materia prima de la obra de arte es histórica hasta la médula es una lección útil que nunca está de más recordar, pero que quizás no puede, sin embargo, realizar por entero esa tarea en particular. Los que aprendimos nuestra historicidad modernista de Proust, por ejemplo, apreciamos la reescritura correctiva de Adorno de la doctrina:

> Proust, y Kahnweiler después, sostuvieron que la pintura ha cambiado la manera de ver y los objetos mismos. Aunque sea auténtica la experiencia que eso proclama, está formulada de una manera demasiado idealista. También se podría conjeturar lo contrario: que los objetos cambiaron en sí mismos, históricamente, y que el sensorio se adaptó a esto y la pintura encontró sus claves. Se podría interpretar el cubismo como una manera de reaccionar a un nivel de racionalización del mundo social que geometrizó su esencia mediante la planificación; como el intento de introducir en la experiencia ese estado contrario a la experiencia, igual que en el nivel precedente de la industrialización, todavía no planificado por completo, el impresionismo lo había intentado. Frente a éste, lo cualitativamente nuevo del cubismo sería que, mientras el impresionismo se propuso despertar y salvar a la vida congelada en el mundo de mercancías por medio de su propia dinámica, el cubismo desesperaba de esas posibilidades y aceptaba la geometrización heterónoma del mundo como su nueva ley, aceptaba el orden para garantizar de este modo objetividad a la experiencia estética (*TE*, 447/418 [398]).

Pero incluso el ejemplo de las artes visuales todavía deja la puerta demasiado entreabierta para hacer una diferenciación entre los objetos allá afuera y las "técnicas" que se inventan para registrar sus modificaciones. Pero fue esa misma distinción que la estética de Proust intentó eliminar con tan paradójica novedad y fuerza,

inventando, *avant la lettre*, el "extrañamiento" como un concepto cuyo primer efecto es precisamente el extrañamiento intelectual. En Adorno, donde la distinción tendencial entre sujeto y objeto de alguna manera todavía no está lograda, la música, como siempre, cumplirá esta función más adecuadamente. Ésta es la lección de Adorno acerca de la fuga, por ejemplo:

> La fuga está ligada a relaciones tonales, y en la praxis imitatoria viene exigida (por decirlo así) como su *telos* por la tonalidad, que ha alcanzado el poder absoluto tras la supresión de la modalidad. Los procedimientos específicos, como la contestación real o tonal de un tema fugado, sólo tienen sentido musicalmente cuando la polifonía tradicional se ve confrontada con la nueva tarea de suprimir la fuerza homofónica de gravedad de la tonalidad, integrar la tonalidad en el ámbito polifónico y admitir el pensamiento gradual contrapuntístico y armónico. Todas las peculiaridades de la fuga se podrían derivar de esa necesidad, de la que los compositores no eran conscientes. La fuga es la forma de organización de la polifonía tonal y racionalizada; por lo tanto, va más allá de las realizaciones individuales, pero no es posible sin ellas. Por eso, también la emancipación respecto del esquema está prevista en éste. Si la tonalidad ya no es vinculante, pierden su función y se vuelven falsas, desde el punto de vista técnico, las categorías fundamentales de la fuga, como la diferencia entre *dux* y *comes*, la estructura normada de la respuesta, el elemento repetitivo de la fuga que conduce al retorno de la tonalidad principal. La necesidad diferenciada y dinamizada de la expresión de los compositores individuales ya no desea la fuga, que por lo demás estaba mucho más diferenciada de lo que creían las ideologías de la libertad musical, y al mismo tiempo la fuga se ha vuelto imposible objetivamente, como forma (*TE*, 297 y 298/286 [266]).

El sujeto que compone no necesita, por lo tanto, ser consciente de la situación de productividad histórica en cuanto tal, no más que el gran inventor-empresario (Edison) de una cierta etapa del ca-

pitalismo debe preocuparse en especial acerca del sistema mismo en su totalidad. Sin embargo, el compositor-inventor, al componer, registra las necesidades objetivas del sistema –Adorno usa la palabra desear [*begehren*], pero es la sensibilidad del compositor en su conjunto, sus "necesidades expresivas", e incluso las que se han desarrollado hasta el más elaborado nivel de intensidad ("diferenciadas" [*differenzierte*] y "dinamizadas" [*dynamisierte*]) las que "desean" por él–. Esta receptividad del "sujeto creativo" no es sólo la contrapartida irracional de una racionalidad que hubiera "conocido" más conscientemente su lugar en la historia. No es una forma de "intuición" creadora que se opone a una forma de autoconciencia diferente, más intelectual. Más bien, las operaciones técnicas inmanentes del "espíritu creador" son lo que Hegel hubiera llamado "espíritu objetivo", pero que en el presente contexto es mejor identificar como la productividad colectiva de una sociedad en un determinado momento de su desarrollo. "Mediante lo infinitamente minucioso de sus elecciones y decisiones artísticas, el artista individual se revela el ejecutor de la objetividad colectiva del espíritu [*Geist*], frente a la cual desaparece su participación; esto se recordaba implícitamente en la noción de genio como algo receptor, pasivo" (*TE*, 402 y 403/381 [357 y 358]).

Éste es quizás el momento para hacer notar la nueva luz que el productivismo de Adorno arroja, en sus similitudes y diferencias, con la posición de Benjamin. Este último puede considerarse igualmente "produccionista" desde dos perspectivas relativamente distintas: el énfasis en la tecnología, y el valor casi alegórico de las modificaciones de la maquinaria urbana para las transformaciones de la psique (como en sus ensayos sobre Baudelaire): junto con un hincapié bastante diferente (y más brechtiano) en el papel de la "productividad" en la obra del artista avanzado –una posición esencialmente expuesta en "El autor como productor"–. Pero lo que este ensayo intenta demostrar es bastante diferente de la identificación de Adorno de las formas más avanzadas de producción social *en* la obra de arte. Pues Ben-

jamin está buscando un vínculo y una forma de solidaridad de clase que pueda relacionar a los artistas modernistas de vanguardia con un proletariado industrial. No lo descubre afirmando la identidad de las dos producciones, sino más bien la identidad del carácter avanzado de cada una de ellas, tomadas separadamente. De este modo, la solidaridad de clase del artista con los valores y las actitudes del obrero de la fábrica pasa por la alta productividad que encarna cada uno, de la cual se derivaría la solidaridad recíproca que pudieran sentir. La comparación arroja más o menos los resultados que uno puede haber previsto: desde la perspectiva de Adorno, la dialéctica de Benjamin es o demasiado externa (la maquinaria alegórica) o demasiado mediada; desde la de Benjamin, la dialéctica de Adorno es demasiado idealista por su identificación inmediata de la producción industrial y de la forma interna.

Pero el modelo de las fuerzas productivas solas (en el marxismo, una concepción de la producción "vulgar" o reduccionista) a la larga se completa con su complemento ortodoxo, la noción de las *relaciones* de producción (desde las relaciones de clase hasta posiciones diferenciadas de los componentes de éstas, en el proceso del trabajo o en esos espacios para la agencia que se expanden y se contraen, abiertos en los negocios que fueron mencionados en las analogías entre el artista y el empresario que se desvanece). El concepto de productividad en Marx media entre estos "niveles" de tal manera que sólo tácticamente se le puede asignar a uno u otro en una ocasión específica: "avanzado" puede aquí designar una maquinaria de punta o, por el contrario, lo que el pensamiento burgués por lo general considera un conocimiento científico o tecnológico de expertos y la experiencia de obreros especializados (el verdadero capital epistemológico que sólo explica el milagroso resurgimiento de este o de aquel poder industrial "avanzado" después de la enorme destrucción durante la guerra de su equipamiento material). El llamado sujeto creativo también incorpora ese fondo o nivel de competencia colectiva, debajo del cual corre sólo por su propia cuenta y riesgo estéticos. Pero hacer una analogía de

la producción artística en estos términos –como una productividad socialmente promedio avanzada interpretada en términos de trabajo más que en términos de maquinaria– de inmediato introduce complicaciones y contradicciones que no hemos mencionado hasta ahora y que no son menos centrales en la estética de Adorno.

XXIII. RELACIONES DE PRODUCCIÓN

PORQUE CUANDO SE PASA del concepto de fuerzas productivas al de relaciones productivas, reaparecen todos los temas negativos y característicos tradicionalmente asociados con el marxismo: primero y ante todo la división del trabajo, tan profundamente inscripta en la obra de arte individual como lo estaba el estado de las fuerzas productivas. En este punto, aquello que se había mencionado en términos generales como "subjetividad creativa" subsume dos cosas muy distintas: las operaciones mentales del compositor, y esa parte muy diferente de la subjetividad contemporánea mutilada que es el "yo" lisiado y disminuido que intenta "expresar" su sufrimiento subjetivo a través de la obra, en una situación en la cual ese sufrimiento y el "sujeto" mismo (con toda la percepción de su conciencia y de su precaria identidad personal) resultan en realidad ser parte de la materia prima de la obra y de su contenido. Éste es el otro sentido en el cual "la misma participación subjetiva en la obra de arte forma parte de la objetividad" (*TE*, 68/61 [63]) y en el cual lo "subjetivo" en el arte no es nunca verdaderamente comprendido hasta que llegamos al punto desde el cual se revela como parte de una objetividad social e histórica, un "método" que Adorno bastante inadecuadamente califica de "reflexión segunda", como veremos. (Será más conveniente ocuparnos de las consecuencias de esta visión de la subjetividad en su conjunto en un capítulo posterior.)

Por ahora, sólo necesitamos enumerar brevemente las contradicciones involucradas; sus variadas formulaciones son conocidas en las ciencias sociales marxianas, pero menos en las formas estéticas que Adorno les da. La división del trabajo, por ejemplo, determina un proceso que es mejor no pensar en su forma burguesa tradicional como una oposición entre lo individual y lo colectivo, sino más bien como una colectivización tendencial en la

cual formas previas de individuación son reestructuradas, problematizadas, fragmentadas y a menudo amenazadas en su ser mismo (a lo largo de *Dialéctica del Iluminismo* se vuelve repetidamente a esta situación en su forma sistémica, mientras que en *Minima Moralia* se presenta desde la perspectiva del sujeto). No obstante, es un proceso objetivo y dialéctico, que no debería entregarse a la retórica del *pathos* conservador –porque la pérdida de la individualidad no es algo que haya que deplorar necesariamente siempre, en y por sí misma–, ni tampoco ser recibido con demasiada frecuencia con el tono triunfalista del realismo socialista, como si la colectivización *siempre* significara el renacimiento de la verdadera cooperación en el sentido de Marx. El proceso es primero una cuestión de la creciente, y crecientemente compleja, naturaleza colectiva del trabajo social (como si la primordial "división del trabajo" fuera una especie de máquina infernal que se vuelve a dividir y a rearticular a sí misma *à la* Luhmann con un impulso casi infinito), y sólo luego una cuestión social a la que Weber llamó burocratización, que en nuestra sociedad designa esencialmente a la organización colectiva de las empresas de negocios y de las industrias multinacionales. Constituye también un hecho de la realidad política para los grupos de la oposición en una situación que prevalece a partir de la década de 1970, en la cual la imagen cultural misma del rebelde romántico aislado o de la víctima solitaria y alienada casi han desaparecido, y prácticamente todos los grupos denominados "marginales" o de oposición se han movilizado colectivamente, de una manera u otra, y han adquirido un marco institucional.

Pero esta tensión o contradicción en la sociedad moderna se reinscribe en la obra de arte individual en la forma de la distinción a la que ya nos referimos entre el carácter colectivo de la técnica artística avanzada y los restos del aislamiento y de la subjetividad individuales que se convierten en el contenido y la materia prima de aquélla en el momento mismo en que parecen recurrir a la obra como su última posibilidad de expresión subjetiva. De hecho, el posmodernismo –si existe tal cosa– puede entonces teori-

zarse como el momento en el cual la antigua subjetividad –ahora por completo colectivizada– desaparece totalmente, de manera que la tensión que constituía el minimalismo de Beckett tanto como el período expresionista de Schönberg –el silencioso grito de dolor– se esfuma, dejando a la productividad y a la tecnología colectivas avanzadas libres para "expresarse" nada más que a sí mismas: un proceso cuyo producto final ya no son más obras de arte sino mercancías.

Pero la distinción entre fuerzas productivas y relaciones productivas también puede ser retomada dialécticamente y como una contradicción, en una inversión de las prioridades por la cual es precisamente la primacía de las fuerzas productivas lo que garantiza un triunfo estético momentáneo sobre todo lo que es represivo en las relaciones de producción o, en otras palabras, en la sociedad de clases:

> Ese conjunto de fuerzas insertadas en la obra de arte, en apariencia algo meramente subjetivo [en la medida en que encarna los conocimientos técnicos del creador individual], es la presencia potencial de lo colectivo en la obra, de acuerdo con la medida de las fuerzas productivas disponibles: la mónada lo contiene sin ventanas. Donde más drástico se vuelve esto es en las reacciones del artista a la crítica y en sus correspondientes correcciones críticas. En toda mejora a la que se ve obligado, a menudo en conflicto con lo que él considera la agitación primaria o inspiración, el artista trabaja como agente de la sociedad, indiferente a la conciencia de ésta. El artista encarna las fuerzas productivas sociales sin estar atado necesariamente a las normas dictadas por las relaciones de producción, que él critica mediante la coherencia de su oficio [*métier*]. [...] Por eso, todo artista auténtico está poseído por sus procedimientos técnicos; el fetichismo de los medios también tiene su momento legítimo (*TE*, 71 y 72/65 [65]).

A pesar del *pathos* de la subjetividad mutilada, por lo tanto –y porque ese sufrimiento forma parte, dialécticamente, de la injusticia

social o del sistema de clases en general, es decir, de las *relaciones* de producción–, el artista que pone su confianza ciega en la técnica y en las *fuerzas* de producción –a menudo, por ejemplo, alterando el contenido original de una obra por lo que parecen ser razones superiores de orden técnico– es el más auténtico.

Sin embargo, las fuerzas de producción también constituyen, en última instancia, el lugar de la racionalización, en el sentido weberiano o en el sentido de lo que la Escuela de Frankfurt volvió a bautizar como "razón instrumental". Ya hemos recapitulado hasta cierto punto esta dialéctica en lo relacionado con la reificación y la forma mercancía: "En la racionalización de los medios en el arte, como en cualquier otra parte, reside el *telos* de su fetichización. A medida que el control sobre los medios se torna absoluto, más tienden a convertirse, objetivamente, en fines en sí mismos" (*TE*, 439/412 [391]).

La valorización que hace Adorno de las fuerzas productivas se transforma así en un regalo venenoso, o en un caballo de Troya, en una situación donde éstas llevan la razón instrumental o la funesta "dialéctica del Iluminismo" en su corazón mismo. Sin embargo, esta doctrina, como he intentado demostrarlo, es benéfica porque libera a la crítica contemporánea de sus tendencias subjetivantes y permite una nueva clase de análisis en el cual lo formal y lo social o histórico, lejos de resultar incompatibles o antitéticos, van al unísono. Quizás debería decirse, entonces, que cuando la doctrina de la productividad se vuelve enteramente positiva y no dialéctica, empieza a resonar ese otro espejismo dialéctico que es la sensación del inminente "fin del arte".

Sería conveniente entonces terminar este argumento en particular de una manera negativa y reformular sus enseñanzas esenciales con una inversión paradójica. Lo que la doctrina de las fuerzas productivas tiene realmente que enseñarle a la crítica contemporánea no es cómo identificar el éxito estético, sino más bien cómo diagnosticar el fracaso estético: "Mucho hace pensar que en las obras de arte lo metafísicamente falso se conoce porque está técnicamente malogrado" (*TE*, 195/187 [175 y 176]). Esta ob-

servación –que inaugura un puente entre el análisis ideológico tradicional y la interpretación técnica o formal– no será plenamente estimada, sin embargo, a menos que recordemos que Adorno no se ocupa nunca, en *Teoría estética*, del arte "malo" o falso en cuanto tal: los defectos técnicos que considera aquí son más bien los que se detectan en producciones estéticas ambiciosas y avanzadas (el ejemplo más recurrente es la música de Richard Strauss; *TE*, 319/306 [284 y 285]). La afirmación queda fortalecida, y quizás paradójicamente transformada o dialectizada de modo que se vuelve irreconocible, por una clase distinta de advertencia: la de que

> lo ideológico y "afirmativo", en el concepto de las obras de arte completamente logradas, debe ser corregido y criticado por el hecho de que en ese sentido no hay obras de arte "exitosas" o perfectas. Si las hubiera, significaría que la reconciliación [*Versöhnung*] sería posible en medio de la universal ausencia de reconciliación, que dota al arte de su vocación primera (*TE*, 283/271 [252]).

La obra de arte "lograda" obtiene su más profunda verdad de la contradicción, y de su compromiso sin reservas con ella –algo que casi por definición garantiza que no puede ser lograda o completa o exitosa en el sentido sentimental de una normativa estética tradicional–. Pero esta inesperada concepción del necesario fracaso de todas las obras auténticas en realidad estuvo siempre implícita en la doctrina de la productividad, e incluso en la concepción de lo "nuevo" que ésta encierra. "Toda obra maestra", señaló una vez Gertrude Stein, "llega al mundo con cierta dosis de fealdad en ella. [...] Nuestra misión como críticos es plantarnos frente a ella y recuperar su fealdad".[1] Y ésta es la versión de Adorno de la misma concepción de lo Nuevo como fealdad y como una cicatriz:

[1] Gertrude Stein, *Four in America*, intr. de Thornton Wilder, New Haven (CT), 1947, p. VII.

> Toda obra significativa deja una marca o una huella en su material y en su técnica; seguir esa marca o esa huella constituye la vocación de lo moderno, como una especie de necesidad lógica, y no por dejarse llevar por la última moda. Esta vocación se concreta en lo que podemos denominar el momento crítico en el arte moderno. Las huellas en el material y en los procedimientos con las que se compromete toda obra cualitativamente nueva son cicatrices, los lugares donde fracasaron las obras precedentes. Cuando la nueva obra trabaja en esas cicatrices, termina volviéndose en contra de las que dejaron tras de sí esas huellas (*TE*, 60/52 [54 y 55]).

Éste es el sentido en el cual en general uno está tentado a definir la estética de Adorno como una estética de las cicatrices: en su implacable insistencia en el sufrimiento tanto como en su implacable identificación de la autenticidad –en el pensamiento filosófico tanto como en el arte– con la contradicción en cuanto tal, en su forma más aguda e irresoluble. No obstante, queda abierta la pregunta –que *Teoría estética* parece suscitar de una manera más acuciante que las monografías y los análisis críticos más tempranos y puntuales– de si en Adorno estas dos cosas, el sufrimiento individual y la contradicción sistémica, no son finalmente siempre una y la misma. Un examen más detallado de los variados ataques contra el subjetivismo en *Teoría estética* no resolverá forzosamente la cuestión, pero se justificará si termina por confirmar que representa un problema más profundo en el pensamiento de Adorno.

XXIV. EL SUJETO, EL LENGUAJE

HEMOS VISTO QUE ADORNO decía que el poder productivo es una fuerza que, "adentrada en los procesos tecnológicos, es el sujeto que se ha convertido en tecnología" (*TE*, 69/62 [63]). Su cita aprobatoria de la observación de Adolf Loos, "los ornamentos no se pueden *inventar*" (*TE*, 46/39 [43]), implica como corolario contundente que la innovación estética no debe considerarse una invención –menos aun una "creación"– sino más bien un descubrimiento, una actividad que, de manera análoga a las ciencias naturales, parece ubicar y registrar nuevos e insospechados aspectos en la cosa misma, es decir, en la materia prima artística (algo que, como lo veremos pronto, tiene consecuencias interesantes en relación con la noción de *intención* artística).

Estas posiciones son ahora conocidas, pero también implican la posibilidad y, de hecho, la obligación, de releer o reescribir el texto, y exigen una especie de efecto de extrañamiento u *ostranenie* por medio del cual lo que parece subjetivo en la obra puede, en cierto modo, por una ampliación dramática de la perspectiva, revelarse como objetivo en su esencia más profunda. Por lo tanto, a pesar de la insistencia de Adorno en el compromiso con la lógica objetiva de la obra, por lo tanto, queda abierto un espacio en su estética para el gesto crítico y el acto de transformación crítica del texto: algo acerca de lo que teorizó sólo fragmentariamente, y con gran renuencia, como una "reflexión segunda".

Advertiremos entonces cierta ambigüedad en las posiciones acerca de la subjetividad que estamos a punto de esbozar: a menudo se presentan como análisis históricos y filosóficos acerca de lo que es la subjetividad, o piensa ser –es decir, sus ilusiones objetivas (e incluso sus ideologías)–; sin embargo, al mismo tiempo también pueden leerse como claves metodológicas e indicaciones

de cómo uno debe objetivar esos componentes aparentemente subjetivos (o "momentos", para usar el término hegeliano) en nuestra lectura de las obras mismas.

En el primer libro que publicó, sobre Kierkegaard, Adorno sin duda denunció provocativamente el concepto y la experiencia de la "interioridad" burguesa en un famoso pasaje donde compara el alma burguesa con el *interior* de una casa Biedermeier.[1] Esto también puede considerarse como un juicio estético y una sentencia acerca de ciertas clases de arte "espiritualizante", que, sin embargo, si fueran obras de gran calidad, podrían, supuestamente, en otro sentido, ser reobjetivadas y su "contenido de verdad" más objetivo podría ser revelado histórica y filosóficamente. Una vez más, el ideal de una especie de disolución del ego tiene una ubicación variable: a veces en las obras mismas como su tendencia objetiva, y a veces en nuestra relación con ellas. Como cuando el espíritu objetivante de la estética de Hegel es celebrado por el modo en el cual, anticipando muy *avant la lettre* el constructivismo, "buscó el éxito subjetivo de la obra de arte allí donde el sujeto desaparece en ella" (*TE*, 92/85 [83]).

Pero como ya lo hemos señalado, el procedimiento filosófico de Adorno no implica la destrucción de categorías más antiguas, a veces incluso falsas (y la proyección de cierta terminología o lenguaje filosófico utópico nuevo inexistente hasta entonces), sino más bien un ir interpretándolas que moviliza incluso su no verdad para proyectar su antítesis. La categoría de "expresión" es, por ejemplo, un problema tanto filosófico como histórico (la ubicación social de la subjetividad) y un valor estético que se encuentra en una precaria tensión antagónica con categorías afines pero incompatibles, como la de mimesis, por una parte, y la de construcción, por otra, pero sobre todo con la *Schein* o apariencia estética. Esto será mejor y más rápidamente comprendido si recordamos que para Adorno la expresión es sobre todo la expre-

[1] Véase "Segunda parte", capítulo XIII, nota 2.

sión del sufrimiento (que adopta la forma estética de la disonancia o un tipo de fealdad nuevo y más punzante, tendencialmente en conflicto con el valor de la apariencia estética y un aspecto fundamental de la crisis en la *Schein*, que, como lo hemos visto, coincide con la modernidad):

> La expresión y la apariencia [*Schein*] están primariamente en antítesis. Si la expresión apenas se puede pensar de otra manera que como la expresión del sufrimiento (la alegría se ha mostrado esquiva a toda expresión, tal vez porque aún no hay alegría y la beatitud carecería de expresión), el arte tiene de manera inmanente en la expresión el momento mediante el cual se defiende contra su inmanencia bajo la ley formal (*TE*, 169/161y 162 [152]).

La inmediatez de la expresión, por lo tanto, la impaciencia de su pasión, impide que la obra se cierre herméticamente en sí misma como un objeto puramente estético (y dejando así por completo de ser arte para convertirse más bien en una mercancía): el arte sigue siendo arte sólo manteniéndose fiel a los reclamos antiestéticos de la realidad y de la verdad. Pero esta verdad, garantizada por el compromiso con la expresión subjetiva, amenaza también tendencialmente con socavar la apariencia estética (como ya lo hemos visto técnicamente en la reducción de la música expresionista a brevísimos instantes).

Esto no significa, sin embargo, que la expresión subjetiva en la obra de arte persiste como un cuerpo extraño en ella, o como un impulso foráneo: también es transformada y objetivada de una manera peculiar, que Adorno define de un modo que puede llamarse *su* versión del concepto de Benjamin de *aura* (con el cual *Teoría estética* mantiene un interminable diálogo subterráneo lleno de pros y de contras): "La expresión es la mirada de las obras de arte" (*TE*, 172/165 [155]). Sin embargo, lo más hermoso de esta formulación es lo que aún no dice, pero que podríamos haber deducido de la figura relacionada con ella de la mónada sin ventanas, a saber, que esta mirada es *ciega* (*TE*, 174/167 [157]), ciega

porque la vemos como un objeto y porque no puede devolvernos la mirada, ni mirar ninguna realidad empírica.

Pero la expresión está también sometida a la dialéctica del tiempo, y no sólo a causa de que su contenido –esas pasiones particulares, esos sentimientos fuertes pero fechados– es siempre histórico. Más allá de todo contenido específico (de todos modos, ya en cierto sentido reducido y desdiferenciado por su asimilación al puro sufrimiento en general, es decir, paradójicamente, ante todo a lo que nunca puede ser realmente "expresado"), la expresión representa la condición histórica del sujeto psíquico mismo, su compresión tendencial y sus coacciones y falta de libertad históricas cada vez más pesadas –al punto de que cada momento de la expresión lleva en sí historia sincrónica–:

> En comparación con el lenguaje significativo, el lenguaje de las obras de arte es más antiguo, pero todavía no se ha realizado: como si las obras de arte, al amoldarse al sujeto, repitieran cómo surgió y se desarrolló. Las obras de arte tienen expresión no donde comunican al sujeto, sino donde vibran con la prehistoria de la subjetividad, con la historia de la animación; el *tremolo* de una figura es insoportable como sucedáneo de eso. Esto circunscribe la afinidad de la obra de arte con el sujeto. Esa afinidad sobrevive porque en el sujeto sobrevive esa prehistoria. El sujeto vuelve a comenzar desde cero en cada historia. Como instrumento de la expresión sólo vale el sujeto, por más que, aunque se crea inmediato, sea algo mediado. Incluso donde lo expresado se parece al sujeto, donde las emociones son subjetivas, son al mismo tiempo impersonales, pasan a la integración del yo, no se agotan en ella. La expresión de las obras de arte es lo no subjetivo en el sujeto, su propia expresión menos que su impronta; nada es tan expresivo como los ojos de los animales (los simios), que parecen objetivamente lamentarse de no ser humanos (*TE*, 172/165 [155]).

Esta peculiar dialéctica de una subjetividad que pasa una y otra vez entre los dos polos de la expresión y del sujeto psíquico

mismo, en la cual cada uno es alternadamente subjetivo y objetivo oponiéndose a la variación en el otro, tiene su ejemplo formal más dramático en una digresión acerca de la lírica, y en sus pronombres (que son objetivos y subjetivos alternadamente; *TE*, 249-252/239-241 [226]), y que completa un ensayo previo (y fundamental) de Adorno sobre este mismo tema, "Discurso sobre poesía lírica y sociedad".[2]

La originalidad de las observaciones de Adorno acerca del lenguaje y del estilo reside en que pone el énfasis en la objetividad que habla a través del más subjetivo de todos los fenómenos (y es una objetividad que debe distinguirse del lenguaje colectivo de Bajtín tanto como de las dimensiones no humanas o inhumanas del lenguaje destacadas por el postestructuralismo). Aquí, esa dimensión del lenguaje, extraña al concepto y a la totalidad social, es de hecho usada contra sí misma y reorientada:

> Si de hecho se puede considerar al lírico como un contenido objetivo que lo es gracias a su propia subjetividad –y de lo contrario no se podría explicar lo más simple en que se basa la posibilidad de la poesía lírica como género artístico: su efecto sobre otros que no son el poeta en monólogo–, es sólo porque la vuelta sobre sí misma, la absorción en sí misma de la obra de arte lírica, su alejamiento de la superficie social, está socialmente motivada por encima de la cabeza del autor. Pero el medio para esto es el lenguaje. [...] Las obras líricas supremas son por consiguiente aquellas en las que el lenguaje mismo adquiere voz. El autoolvido del sujeto que se somete al lenguaje como algo objetivo y la inmediatez e involuntariedad de su expresión son lo mismo: así el lenguaje media poesía lírica y sociedad en lo más íntimo (*NL*, 56 [55 y 56]).

Esta idea profundamente benjaminiana será explorada en dos direcciones: la primera aporta, más obvia y dramáticamente, un "mé-

[2] Traducción en *Telos*, núm. 20, verano de 1974, pp. 56-66 [trad. esp.: *Notas sobre literatura*, en *Obra completa*, Madrid, Akal, 2003, vol. 11, pp. 49-67].

todo" dialéctico y utópico, en especial en las lecturas de Adorno de la manera en que las expresiones subjetivas de Mörike y de George representan casi negativos fotográficos de su experiencia de lo social, que pueden volver a leerse en ellos en el sentido contrario. El otro camino tiende hacia formas de lo objetivo en un lenguaje subjetivo que finalmente nos conduce fuera del período moderno mismo: "Cuando el lenguaje corta los hilos con el sujeto, habla a favor del sujeto, el cual –Hölderlin fue sin duda el primero cuyo arte barruntó esto– ya no puede hablar por sí" (*NL*, 478 [459]).

Pero el neoclasicismo de Hölderlin conduce de regreso a la épica y a la parataxis, y a formas de experiencia social y lingüística ya registradas en el momento de su desaparición en *Dialéctica del Iluminismo:*

> Tal bramar [el del hexámetro en la *Odisea*] es el sonido del discurso épico, en él lo unívoco y lo firme se junta con lo multívoco y fluyente para al punto separarse de ello. La informe marea del mito es lo perenne, mientras que el *telos* del relato es lo diverso, y la identidad implacablemente rigurosa en que se sujeta al objeto épico sirve precisamente para consumar la no identidad de éste con lo falsamente idéntico, la monotonía inarticulada, para consumar su misma diversidad (*NL*, 34 [35]).

Pero éste es el punto en que los intermitentes análisis literarios de Adorno se encuentran con una obra fundamental en la que cristalizó gran parte de la estética dialéctica de ese período: la *Teoría de la novela* de Lukács, donde la exposición del destino histórico de la forma literaria prefigura las demás trayectorias dialécticas –el concepto, la represión, el sujeto, la tecnología, los sentidos– que la Escuela de Frankfurt iba a explorar tan esclarecedoramente. Aquí, entonces, la posibilidad misma del realismo queda tendencialmente excluida "desde el punto de vista del narrador por el subjetivismo, que no tolera ya nada material sin transformación y precisamente con ello socava el precepto épico de objetividad" (*NL*, 41 [42]).

En este punto, entonces, se impone una reescritura retroactiva de la historia, y en particular de la historia de la relación entre la lírica y la sociedad, el lenguaje y el sujeto. En un pasaje sorprendente que va lejos en cuanto a establecer y esclarecer el modernismo esencial de Adorno, éste reivindica el hecho de que la lírica y su lenguaje sólo pueden ser un fenómeno moderno (el planteo que Lukács hizo en relación con la novela en su obra fundamental) y que

> su concepto, tal como nos es inmediatamente en cierta medida una "segunda naturaleza", es de índole totalmente moderna. De manera análoga, la pintura paisajista y su idea de "naturaleza" sólo en la era moderna se han desarrollado autónomamente. Sé que con esto exagero, que ustedes podrían ponerme muchos contraejemplos. El más persuasivo sería el de Safo. De la poesía lírica china, japonesa, árabe, no hablo porque no las puedo leer en el original y sospecho que la traducción las hace entrar en un mecanismo de adaptación que hace del todo imposible una adecuada comprensión. Pero las manifestaciones del espíritu lírico en sentido específico que procedente de épocas arcaicas nos es familiar no destellan sino esporádicamente, tal como a veces los fondos de la pintura antigua anticipan presagiosamente la idea del cuadro paisajista. No constituyen la forma. Los grandes poetas del pasado remoto que los conceptos histórico-literarios incluyen en la poesía lírica, Píndaro por ejemplo, y Alceo, pero también la mayor parte de la obra de Walther von der Vogelweide, están enormemente lejos de nuestra noción primaria de la poesía lírica. Carecen de ese carácter de lo inmediato, de lo inmaterial, que, legítima o ilegítimamente, nos hemos acostumbrado a considerar como criterio de la poesía lírica y del que únicamente una educación rigurosa nos aparta (*NL*, 52 y 53 [52 y 53]).

Esta posición esencialmente historicista –nunca desarrollada por Adorno en otro lugar, a excepción de algunas reflexiones acerca de la música antigua– señala los efectos retroactivos que Marx postula para su teoría de los modos de producción, a saber, que

fue sólo en las formaciones sociales más avanzadas (sobre todo el capitalismo) que la "verdad" implícita de las anteriores salió a la luz. Pero por supuesto la verdad de las formaciones más tempranas (en este caso la presencia intermitente de la lírica) sale a la luz mediante la consumación y la abolición de las formas más tempranas en las cuales estaba sólo implícita.

Estas reflexiones varias acerca de la objetividad del lenguaje alcanzan luego una especie de clímax y codificación teóricos, volviendo así, en gran medida, a su inspiración benjaminiana, en la peculiar noción de "carácter lingüístico" [*Sprachähnlichkeit*] de la obra de arte, desarrollada en *Teoría estética:* una noción que, paradójicamente, se presenta en oposición a las teorías lingüísticas que consideran la obra lingüística individual como un mero ejemplo del lenguaje en cuanto tal, como también a las teorías comunicacionales que ignoran el hecho de que "el arte moderno se esfuerza por transformar el lenguaje comunicativo en un lenguaje mimético" (*TE*, 171/164 [154]). La oposición del lenguaje (como lo que es imitado, desde esta perspectiva) y el texto específico que lo imita --que recuerda la gran oposición entre el "capital en general" y los "múltiples capitales" en Marx– nos ofrece, de manera previsible, una forma diferente de concebir la relación de lo general con lo particular:

> El lenguaje es hostil a lo particular y empero se dirige a su salvación. Tiene lo particular mediado por lo general y en la constelación de lo general, pero sólo hace justicia a sus propios universales cuando no se emplean de una manera rígida, con la apariencia de ser-en-sí, sino concentrados al máximo en lo que hay que expresar específicamente [es decir, lo particular]. Los universales del lenguaje reciben su verdad mediante un proceso que circula en dirección contraria a ellos (*TE*, 304/292 [271]).

Las consecuencias de la posición estética de Adorno para la crítica práctica en general abarcan un más amplio espectro que esta incursión en el método literario. Ya hemos aclarado que esos méto-

dos críticos, en cierto sentido definidos y limitados por anticipado por una concepción a priori de la subjetividad, son ahora sistemáticamente excluidos: la recepción es puesta entre paréntesis por la primacía de la construcción; distintas clases de estudios psicológicos quedan perentoriamente asignados a las técnicas de manipulación de los objetos de la industria cultural; incluso se repudia la catarsis aristotélica (aunque el tratamiento que recibe Freud de parte de Adorno es un poco más matizado,[3] junto con lo que todavía puede parecer "psicológico" en Kant).

Lo más interesante aquí es el destino de las diferentes aproximaciones críticas al significado, algo cuyo carácter estratégico resulta mucho más notable en la medida en que Adorno –junto con su crítica histórica de la estética filosófica– también intenta volver a poner en escena los derechos de esta última de una manera nueva, y reinventar una nueva clase de primacía de la filosofía sobre la experiencia artística. Sin embargo, en general, las teorías del significado de la crítica literaria más limitadas son desautorizadas dialécticamente por medio de una operación que las transfiere al interior de la obra de arte, como contenido de esta última. Las pretensiones del símbolo son así históricamente descartadas:

> El arte absorbe los símbolos cuando ya no "simbolizan" nada más; los artistas avanzados han consumado la crítica del carácter de lo simbólico. Las claves y los caracteres de la modernidad se han convertido en signos absolutos, olvidados de sí mismos. Su penetración en el medio estético y su esquivez hacia las intenciones son dos aspectos de lo mismo (*TE*, 147/140 y 141 [133]).

La palabra clave aquí es "intención", que marca la primera etapa de la polémica contra el significado. Pero la posición de Adorno debe distinguirse netamente de los planteos de los recientes debates críticos sobre este tema, y en particular de dos preguntas que

[3] Pero véase "Primera parte", capítulo II, nota 3.

van siempre juntas: si la "intención" puede determinarse en base a un texto (al cual su supuesta formulación le brinda sólo un texto adicional para ser descifrado, y no una verdad más profunda) o si, aunque la intención pudiera determinarse, constituiría el cimiento último o fundamento de la comprensión. La de Adorno no es en ese sentido una teoría de la comprensión [o *Verstehen*], pero él también es más cambiante históricamente con respecto a la posibilidad de detectar intenciones en una obra. Lo que produce una gran transformación en el debate acerca de este tema es que, incluso donde las intenciones pueden determinarse, no deben ser entendidas como algo fuera o detrás del texto, sino más bien como parte del texto mismo, como un componente de su materia prima tanto como lo es el sujeto biográfico creativo, que queda también involucrado en la obra como parte de una "astucia de la razón" estética. De hecho, la aparición de la intención en una obra es generalmente útil como un síntoma negativo: "La diferencia entre verdad e intención en las obras de arte se vuelve conmensurable a la conciencia crítica donde la intención se dirige a lo falso, por lo general a esas verdades eternas en que simplemente se repite el mito" (*TE*, 195/187 [175]).

A lo que se alude aquí es seguramente a la temática heideggeriana (reiterada por Gadamer) acerca de la confrontación del gran arte con los eternos misterios de la muerte y de la existencia: pero esas verdades eternas también son perpetuadas en un nivel común y corriente por una crítica humanística fascinada por la "condición humana". Aquí la intención pasa a versiones convencionales del significado, acerca de lo cual Adorno insiste incansablemente que, sea lo que sea, no es lo mismo que lo que él llama "contenido de verdad": "La comprensión, el sentido y el contenido no son equivalentes" (*TE*, 516/476 [461]). El significado y la intención, incluso en el sentido tradicional de la idea de la obra, "como la culpabilidad de la moralidad subjetiva en *El pato salvaje* de Ibsen" (*TE*, 516/476 [460]), no es el "contenido de verdad", desde que sólo identifica este particular componente de la obra sin disponer de otros medios para juzgarla –esté el juicio expre-

sado en un lenguaje formal (¿se ha cumplido la intención?), en un lenguaje filosófico (¿es "verdadera" o "falsa"?) o en un lenguaje histórico y social (el de la situación misma)–. Las categorías de significado o de mensaje son inadecuadas, no sólo porque no dejan lugar a la posibilidad de que, como en Beckett, la ausencia misma de significado sea el significado de la obra, constituyendo una especie de "discusión sobre el sentido que desarrolla la historia de este último" (*TE*, 230/220 [207]).

En su uso convencional, también son formalmente inadecuadas; sin embargo, de igual modo, indispensables como síntomas:

> Aunque la intención de las obras de arte no es su contenido (por la sencilla razón de que ninguna intención, por más esmeradamente que haya sido preparada, tiene la garantía de que la obra la realizará), sólo un rigorismo intransigente podría descalificarla en tanto que momento. Las intenciones tienen su lugar en la dialéctica entre el polo mimético de la obra de arte y su participación (*methexis*) en la dinámica histórica del "iluminismo" [o razón instrumental]: no sólo en tanto que fuerza motriz y organizadora del sujeto que a continuación desaparece en la obra, sino también en la propia objetividad de la obra. [...] Si en la obra de arte el material es verdaderamente la resistencia contra su identidad reluciente, el proceso de la identidad en ellas es esencialmente el proceso entre material e intención. Sin ésta, la figura inmanente del principio identificador, no habría forma, igual que sin los impulsos miméticos. El excedente de las intenciones proclama que la objetividad de las obras no se puede reducir puramente a la mimesis. Su sentido es el portador objetivo de las intenciones de las obras, que sintetiza las intenciones de cada una (*TE*, 226 y 227/217 [203 y 204]).

La categoría de intención, como la de "significado", es conservada como una en medio de una variedad de categorías estéticas tradicionales sin cuya interacción y sin cuyas críticas, que se cancelan recíprocamente, la discusión de la obra de arte permanecería va-

cía: aquí encontramos en Adorno algo que Freud denominó sobredeterminación, por la cual no sólo caracterizó la simultánea y múltiple determinación de la forma final de los sueños, sino que marcó el descubrimiento, en el curso de la interpretación analítica, de que cualquiera de esos "senderos" podía conducir por igual de retorno al núcleo central del sueño. Lo que funciona como tal núcleo en Adorno es, por supuesto, el "contenido de verdad" (que todavía no ha sido verdaderamente estudiado); es claro que la espacialidad metafórica de la hermenéutica freudiana no es adecuada en este caso, donde el contenido de verdad de la obra no se encuentra en algún lugar detrás de la obra o profundamente dentro de ella como esa *"substantificque moelle"* arquetípica en la imaginería de la hermenéutica.

El "método analítico", sin embargo, por medio del cual se trasciende el juego de las categorías parciales hacia ese contenido de verdad, hace sus apariciones intermitentes en *Teoría estética*, donde se lo llama "reflexión segunda", un término por el cual Adorno parecía querer trasmitir algo más que una segunda lectura o una forma superior de reflexividad. La "reflexión" de un primer orden dentro de la obra designa claramente sus energías tecnológicas y productivas, que señalan la inversión de conocimientos y trabajo colectivos: éste es el nivel de la técnica y de la productividad social, que se convierte en históricamente diferenciado en la dinámica de los materiales de la obra y de las intencionalidades de su productor (sin excluir, como lo hemos visto, el carácter histórico del sujeto mismo).

La "reflexión segunda", entonces, supuestamente, significa un retrotraerse de esto de tal manera que se lo vuelve visible a simple vista, no sólo como aspectos o energías dentro de la obra de arte sino como la obra de arte misma. Unas pocas seductoras observaciones de Adorno consagradas a este "método" –que en otro sentido es simplemente la dialéctica misma en el ámbito del pensamiento estético– indican que tiene la doble capacidad de transformar lo que parece subjetivo en la obra en algo objetivo y de devolver la apariencia de objetividad a su dinamismo productivo original:

> La verdad de lo nuevo, o en otras palabras, de espacios y posiciones que todavía no han sido ocupados, tiene su lugar en lo que carece de intención. Esto la pone en contradicción con la reflexión, con el motor de lo nuevo, y la potencia como reflexión segunda. Ésta es lo contrario de su concepto filosófico habitual, por ejemplo de la teoría de Schiller sobre lo sentimental <*sentimentalisch*>, que intenta cargar a la obra de arte con intenciones. La reflexión segunda captura el modo de proceder y el lenguaje de la obra de arte de la manera lo más articulada y consciente posible, pero tiende a la ceguera (*TE*, 47 y 48/39 y 40 [43]).

Este "método", entonces, tiene como norma el esfuerzo por evitar formulaciones conceptuales que se podrían sustituir por la obra de arte; de todos modos, apunta a un tipo superior de pensamiento filosófico (Adorno mencionará explícitamente el concepto hegeliano de *Begriff*), que en cierta manera sigue siendo concreto sin perderse en una identificación extática con la obra misma. Mantiene distancia de la obra, que intuye desde una perspectiva más amplia (mi lenguaje), y así, por cierto, implica la postulación de nuevas clases de significado, cuya formulación, sin embargo, requiere mucho tacto y delicadeza. Concluimos este capítulo con una de esas tentativas provisorias:

> Lo mediado en el arte, aquello mediante lo cual las obras son otra cosa que su mera presencia como objeto en el mundo, tiene que ser mediado por segunda vez por la reflexión, por el concepto [el *Begriff* hegeliano]. Sin embargo, esto no se consigue si el concepto se aleja del detalle artístico, sino si se acerca a él. Poco antes del final del primer movimiento de la sonata *Les Adieux* de Beethoven, una asociación fugaz cita durante tres compases el trote de caballos, con lo cual ese pasaje que pasa rápidamente y que avergüenza inmediatamente a todo concepto, el sonido de la desaparición que ni siquiera se puede identificar claramente en el contexto del movimiento, dice más de la esperanza del retorno que lo que podría ver la reflexión general so-

bre la esencia del sonido mismo, una mezcla de lo fugaz y de lo duradero. Sólo una filosofía que consiguiera asegurarse de esas figuras micrológicas en la construcción de la totalidad estética cumpliría sus promesas. No obstante, tal filosofía debería ser también una forma autosuficiente, articulada y mediada de pensamiento (*TE*, 531/490 [474 y 475]).

XXV. LA NATURALEZA

POR ÚLTIMO, al término de esta elaborada reflexión histórica y a menudo técnica acerca de la forma artística y de la idea de que es posible pensarla, la estética –de cuyas contradicciones e imposibilidad histórica *Teoría estética* a menudo parece dar testimonio– vuelve a afirmarse, en el abandonado borrador del prefacio publicado al final del volumen póstumo, y la filosofía reivindica una vez más su primacía sobre el entero campo de la indagación estética. Como conclusión, debemos por lo tanto especular acerca del contenido concreto de ese filosofar, cuya solitaria y enigmática contraseña –"contenido de verdad" o *Wahrheitsgehalt*– inevitablemente despierta la sospecha de no ser más que un eufemismo para esa teoría de la autenticidad cuya vacuidad y carácter ideológico Adorno incansablemente denunció en su gran adversario, Heidegger.

Aun más perturbador –y no obstante otro inesperado punto de convergencia con su contrincante filosófico– es la aparente reaparición de la ontología en el corazón del intento filosófico más a fondo de Adorno por definir la naturaleza de la obra de arte como un contacto con la no identidad o con la naturaleza para el cual el estigmatizado término "ser" a menudo apenas parece un sustituto discordante. No es, sin duda, el caso de acusar a Adorno de la clase de regresión a Schopenhauer y al misticismo, si no incluso a la religión misma, que Max Horkheimer parece haber experimentado hacia el final de su vida ("el recurso a algo completamente distinto a este mundo [...] condujo finalmente a una evaluación más positiva de ciertas tendencias metafísicas").[1] No obstante, en *Teoría esté-*

[1] Prólogo a Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, Boston (MA), 1973, p. xii [trad. esp: *La imaginación dialéctica*, Madrid, Taurus, 1974].

tica considerada en su totalidad, la explicación ontológica de la obra de arte parecería coexistir de una manera incómoda con su relación con la contradicción social e histórica, en la que, como hemos visto, Adorno insiste con tanta vehemencia a lo largo de todo el texto.

Paradójicamente, es la voluntad de arrancar la experiencia estética del lenguaje estetizante de la pura contemplación, como también el volver a destacar la vocación de la dialéctica de descalificar los monismos estéticos tanto del materialismo como del positivismo, lo que conduce a Adorno a esta ontología, en la cual la peculiar naturaleza de la obra de arte como algo estéticamente autónomo y antiestético o profundamente social e histórico debe ser definido filosóficamente:

> La mediación espiritual de la obra de arte, que le hace contrastar con la empiria, no es realizable sin que la obra incluya la dimensión discursiva. Si la obra de arte fuera estrictamente contemplativa [*Anschauung* –"intuición"– tiene el matiz de una contemplación casi visual], quedaría atada a la contingencia de lo dado inmediatamente por los sentidos, a la vez que la obra de arte le contrapone su tipo de logicidad. El rango de una obra de arte depende de si su concreción se desprende de su contingencia en virtud de su elaboración. La separación purista, y, por lo tanto, racionalista de lo visualmente contemplativo y lo ideacional se debe a la dicotomía de racionalidad y sensibilidad que la sociedad ejerce y prescribe ideológicamente. El arte tendría más bien que oponerse *in effigie* a esa separación mediante la crítica contenida objetivamente en él; su confinación al polo sensorial confirma esa separación. Esa no verdad a la que ataca el arte no es la racionalidad, sino su contraposición rígida a lo particular; si selecciona el momento de lo particular como contemplación, transfiere esa rigidez, explota el desecho de lo que la racionalidad social deja para apartarse de ésta. Cuanto más se vuelva la obra un objeto de contemplación, de acuerdo con el precepto estético tradicional, tanto más queda reificado su aspecto espiritual, fuera

> de la mera apariencia y más allá del acontecimiento, más propiamente estético, de la aparición (*TE*, 151/144 [136]).

Es por lo tanto como una relación con la otredad, la naturaleza o el ser mismo que la obra de arte puede ser rescatada del esteticismo trivializante de la teoría de la contemplación estética, con la inesperada ventaja adicional de que el arte no necesita oponerse a la racionalidad técnica sino que puede incorporar en el proceso también esa forma de conocimiento social colectivo.

Ambas consecuencias, que paradójicamente parecen conjugar las dos tentaciones incompatibles de esta estética –por una parte la relación metafísica con la no identidad y por otra la afirmación del arte como productividad social avanzada–, circunscriben el misterio de la obra de arte y el problema filosófico que postula:

> Hoy, la metafísica del arte se organiza en torno a la cuestión de cómo algo "espiritual" que está hecho, que (de acuerdo con el lenguaje de la filosofía) está "meramente puesto", puede ser verdadero. En discusión no está inmediatamente la obra de arte presente, sino su contenido [*Gehalt*]. La pregunta por la verdad de algo hecho no es otra que la pregunta por la apariencia estética y por su salvación en tanto que apariencia de lo verdadero. El contenido de verdad no puede ser algo hecho. Todo el hacer del arte es un esfuerzo único para decir qué no sería lo hecho mismo y qué no sabe el arte: esto es el espíritu [*Geist*] del arte. Aquí tiene su lugar la idea del arte en tanto que restablecimiento de la naturaleza oprimida y enredada en la dinámica histórica. La naturaleza, en cuya *imago* el arte se basa, no existe todavía; lo verdadero en el arte es algo que no existe. Lo que el arte busca es eso otro para lo que la razón que pone la identidad (y que lo redujo a material) emplea la palabra *naturaleza*. Eso otro no es unidad y concepto, sino algo plural, no como el concepto abstracto superior de las obras de arte. La sujeción del contenido de verdad del arte a sus obras y la multiplicidad de lo que se escapa a la identificación están coordinadas. De todas las paradojas del

> arte, la más profunda es que el arte sólo da con lo no hecho, con la verdad, mediante el hacer, mediante la producción de obras especiales, elaboradas por completo de manera específica, nunca mirándolo de manera inmediata. Las obras de arte están en tensión extrema con su contenido de verdad. Aunque ese contenido, que no es conceptual, sólo aparece en lo hecho, niega lo hecho. Cada obra de arte desaparece en su contenido de verdad; mediante éste, la obra de arte se degrada a la irrelevancia, y eso sólo está concedido a las obras de arte más grandes (*TE*, 198 y 199/191 [178 y 179]).

La resonancia de *Dialéctica del Iluminismo* en este pasaje nos recuerda que la relación entre historia y naturaleza –lo que aquí parece que hemos detectado como una incompatibilidad entre la metafísica (o la ontología) y el marxismo– estaba coordinada allá con no poco ingenio filosófico como una alternancia de la historia y la naturaleza: el proceso designado por el título se describía como la respuesta a una naturaleza en principio hostil y amenazadora que tomaba la forma de una dominación tendencial y el surgimiento gradual a lo largo de la historia del instrumento de esa dominación, el "iluminismo", o la razón, la razón instrumental, la "falsa" racionalidad o *Verstand* (a diferencia de *Vernunft*) cuyo origen los autores remontaban a las más tempranas formas de hechizos mágicos, rituales, sacrificios e intentos miméticos por controlar o dominar la naturaleza, que veían como las formas primitivas de "iluminismo" o afines (excepto que el giro dialéctico de la transformación de este último en ciencia marca la vuelta de la mimesis contra sí misma, en el momento de la prohibición antimimética de las imágenes). Incluso el tema del sujeto tendencialmente reprimido, dañado, victimizado, se dio por anticipado en la premisa de que la Razón o el "Iluminismo" también requiere el dominio de una naturaleza humana interior (en pocas palabras, la represión de los instintos) para garantizar su primacía.

Esto significa, en el contexto de *Teoría estética*, como queda en claro en el pasaje que acabamos de citar, que "la idea del arte en tanto

que restablecimiento de la naturaleza oprimida" será capaz de identificar la presencia de la naturaleza o del ser en algún lugar del corazón de todas las contradicciones históricas y de las constelaciones coyunturales de significado social, ya que el dominio de la naturaleza está profundamente inscripto dentro de ellas en su dinámica última. En este sentido, formas sociales posteriores y más complejas de impulsos y de motivaciones humanas –la productividad tanto como la mercantilización (o esa "razón obsesionada por las identidades" que establece el valor de intercambio en cuanto tal)– llevarán dentro de ellas el impulso primario (o pecado original) de ese primer momento de relación con la naturaleza, que no es sólo miedo sino también el "instinto" de conservación. Sin embargo, en el sentido en que esa "dialéctica del iluminismo" propiamente infinita que es la historia humana no puede tener un real comienzo –al ser eso funesto y terrible, en lo sucesivo denominado Naturaleza, lo evocado en primer lugar por el terror humano– uno podría también decir, como lo hace aquí Adorno, que "la naturaleza todavía no existe": una rara nota blochiana en Adorno, y en particular en *Teoría estética*, donde el carácter utópico del arte y su compromiso con la esperanza y con lo que aún no existe se ha retirado y resuena sólo en unas pocas sobrias referencias puntuales.

Lo que hemos estado llamando el motivo ontológico en la estética de Adorno ahora recapitula con suma prudencia muchos de esos temas, en particular en su polémica contra el sujeto estético y contra la subjetividad y el subjetivismo, que ahora adquieren en cierto modo un significado y una apariencia diferentes. Porque el verdadero lugar del sujeto en la experiencia estética no se caracteriza por su purificación (la catarsis aristotélica), ni por su "reconciliación" con el objeto, y menos aun por su dominio creativo sobre este último y la contingencia objetiva (como por ejemplo en Sartre), sino más bien por un violento eclipse del sujeto mismo que debe, no obstante, distinguirse netamente de la aniquilación, la sumisión o la rendición del sujeto ante lo que lo trasciende (como en Heidegger o en algunas lecturas del concepto de Kant

de lo sublime), y menos aun al debilitamiento o a la obliteración momentánea de lo humano:

> *Erschütterung* [el estremecimiento de la experiencia estética], que está contrapuesto rotundamente al concepto tradicional de experiencia estética, no es una satisfacción particular del yo, no se parece al placer. Más bien es una advertencia de la liquidación del yo, que estremecido comprende su propia limitación y finitud. Esta experiencia es contraria al debilitamiento del yo que la industria cultural lleva a cabo. Para ella, la idea de estremecimiento sería una estupidez fútil; ésta parece ser la motivación más interna <en el *ressentiment*> de la desartifización [*Entkunstung*] del arte. Para ver un poco más allá de la prisión que el yo es, el yo no necesita la dispersión, sino la tensión máxima; esto preserva de la regresión al estremecimiento, que por lo demás es un comportamiento involuntario. Kant expuso en la estética de lo sublime la fuerza del sujeto como su condición (*TE*, 364/347 y 348 [323 y 324]).

Sin embargo, esta fuerza o afirmación simultánea del sujeto en el momento de su involuntario aniquilamiento –una fuerza que le permite enfrentar la experiencia sin caer en las diversas conductas regresivas que fueron enumeradas exhaustivamente por la Escuela de Frankfurt, desde el fascismo y lo mítico hasta sus muchos equivalentes estéticos– es también, por momentos, una rendición de todas esas cicatrices dejadas en el ego por la dialéctica del iluminismo, entre las que se destaca el impulso a la "autoconservación": "Como Schopenhauer bien lo sabía, la experiencia estética quebranta el hechizo de la autoconservación obstinada: es el modelo de un estado de conciencia en el que el yo ya no tiene su felicidad en sus intereses, en su reproducción" (*TE*, 515/475 [460]).

Aquí debemos señalar al pasar cómo esta nueva interpretación utópica de la relación de la experiencia estética y del sujeto psíquico reabsorbe de manera contundente dos grandes temas de Kant: el de la suspensión de los intereses y también la doctrina

de lo sublime, que aquí Adorno relee y reescribe justamente como ese encuentro con el no-yo o con el otro que es ontológicamente central en su estética. Su interpretación se mueve dialécticamente a través de las distintas descripciones tradicionales, obteniendo su poder de la crítica que hace de ellas (y en particular de la noción de que la experiencia estética puede asimilarse al placer o a la satisfacción de necesidades), pero también a veces modificándolas de una manera positiva:

> El comportamiento tradicional ante la obra de arte (suponiendo que sea relevante para ella) [no era el del placer o el disfrute, sino que] era el de la admiración: que sean así en sí mismas, no para el contemplador. Lo que a él se le revelaba y le fascinaba en ellas era su verdad, que en figuras del tipo Kafka predomina sobre los demás momentos. Las obras de arte no eran fuentes de placer de un orden superior. La relación con el arte no era considerada como una especie de incorporación culinaria, sino todo lo contrario: el contemplador desaparecía en la cosa misma; esto sucede por completo sólo en aquellas obras modernas que se lanzan sobre uno como las locomotoras solían hacerlo desde la pantalla del cine (*TE*, 27/19 [25]).

Esta otredad de la obra de arte, que a la luz de estos pasajes quizás sea más exacto formular como la otredad de su contenido de verdad, es ahora, finalmente –en las páginas imprescindibles, pero curiosamente centrales, que Adorno se siente obligado a dedicarle al tópico tradicional de la "belleza natural"–, identificada como el *Ansich*, lo en sí del ser y de la naturaleza: "Lo bello natural es la huella de lo no idéntico en las cosas en un mundo dominado por el hechizo de la identidad universal" (*TE*, 114/108 [103]).

Aquí hay que desenmarañar varios impulsos: primero de todo, incluso la más tenue experiencia de la naturaleza registra el misterio, no sólo del no-yo, o de lo que se resiste a la identidad (tanto en el sentido ego-lógico como en el sentido racionalizador-mercantilizador), sino sobre todo de lo que no ha sido *hecho* por el

sujeto (una paradoja que ya registramos antes para el "contenido de verdad" –no hecho– de las obras de arte que son "hechas" o "construidas" por definición): "La experiencia de la naturaleza sólo puede ser la de la apariencia [o mejor aun: *Erscheinung*, el acto de presencia, el acontecimiento de la aparición], nunca como material de trabajo y de la reproducción de la vida, tanto menos como sustrato de la ciencia" (*TE*, 103/97 [93]).

Esta distancia esencial entre la naturaleza y lo humano o la praxis explica el intento insatisfactorio de Adorno por definir filosóficamente a la naturaleza: "Lo bello natural ya es, en tanto que aparece, una imagen [*Bild*]" (*TE*, 105/99 [95]), una descripción cuya cercanía a esas interpretaciones de nuestra relación contemplativa con la naturaleza y con el arte que él intenta desacreditar parece difícil de evitar. En este punto nos encontramos, tal vez, en el lugar de mayor proximidad de Adorno a las distintas filosofías existenciales: la sugerencia de que el aparecer o la aparición natural es una especie de acontecimiento nos recuerda la doctrina heideggeriana del Ser como algo que se da; a pesar del esfuerzo simultáneo por dotar a este acontecimiento con la fuerza de la negatividad y el impacto de lo que radicalmente no es el sujeto, parece más sartreano en su espíritu y debería también enfatizarse sin ambages.

Pero Adorno nos recordará de inmediato que, incluso en este sentido metafísico u ontológico, todas las experiencias de la naturaleza están mediadas histórica y socialmente: sus planteos acerca del paisaje natural, por ejemplo, se van modulando de manera que su fuerza de gravedad interior se traslada a algo muy distinto que él llama "paisaje cultural" (*TE*, 101 y 102/94-96 [91]), en el cual las percepciones naturales de algún modo se han vuelto indisociables de las históricas y las culturales: "Sin el recuerdo histórico [*Eingedenken*], no habría nada bello" (*TE*, 102/96 [92]). Sin lugar a dudas, aquí encontramos una transformación de la interpretación ontológica de la naturaleza en una histórica del concepto y de la experiencia de lo natural, lo cual nos permite entonces soluciones dialécticas más conocidas de esta ten-

sión (donde, por ejemplo, intuimos la naturaleza a través de su destrucción por el capitalismo).

Aun así, mientras este motivo de una vislumbre contemplativa de la naturaleza como imagen (o, mejor aun, como la posibilidad conceptual de esa vislumbre) es el pretexto decisivo para todos los intentos recientes de *rapprochement* filosófico entre Adorno y su archienemigo Heidegger, vale la pena recordar lo que es incompatible, en la concepción de Adorno de la historia natural, con la *Seinsfrage* del existencialismo heideggeriano. Incluso dejando de lado el vertiginoso horror a lo orgánico y a una perspectiva darwiniana que revela la noción de Adorno de "historia natural" (algo que podría, como máximo, encontrar su más elevado equivalente "metafísico" en el ser-para-la-muerte heideggeriano), el materialismo del cuerpo que encierra la insistencia de Adorno en la idea de felicidad y su fugaz evocación de la utopía es muy diferente en espíritu tanto del fascismo heroico en el Heidegger temprano, o de su posterior solemnidad ritual, como de las maravillosas páginas acerca de la inauguración de la *polis* en "El origen de la obra de arte". Estas últimas son bastante más políticas (en todo sentido) que cualquier cosa de Adorno, cuyo fisicalismo exige al menos la cortesía de una comparación con el gran materialismo brechtiano de la sopa y el cigarro.

También podemos problematizar este asunto –esencialmente la tensión entre historia y naturaleza– una última vez de una manera un tanto diferente antes de ocuparnos de la cuestión crucial de la relación de esta estética con el "contenido de verdad". El dilema puede presentarse en términos impactantes citando lo que es sin duda la manifestación más directa de Adorno acerca de la semántica histórica de la experiencia estética y del carácter social e histórico del "contenido de verdad" del gran arte: "Que no esté a la altura de una sinfonía de Beethoven ni quien no comprenda los procesos puramente musicales que tienen lugar en ella, ni quien no perciba en ella el eco de la Revolución Francesa, y cómo ambos momentos se median en el fenómeno, forma parte de los temas tan esquivos como ineludibles de la estética filosófica" (*TE*, 519/479 [463 y 464]).

El ejemplo parecerá menos superficial si le agregamos esas observaciones dispersas acerca de Beethoven que hemos citado antes. Aquí se revela lo más admirable en Adorno como pensador de la estética y como encarnación de una forma posible de intelectual en lo cultural y en lo político. No obstante, a nosotros nos interesa la coherencia entre su versión del "contenido de verdad" histórico de Beethoven y la estética metafísica u ontológica que acabamos de esbozar. En otras palabras, ¿de qué manera puede ser reformulada esta intuición estética del gran *Novum* histórico de la Revolución Francesa en los términos de la otredad de la experiencia de lo natural? Un problema suplementario, un tercer término, se agrega a la tarea filosófica, que Adorno describe antes, de mediación entre las aproximaciones formales e históricas. Entretanto, un cierto hilo mediador lo brinda ya la versión de Adorno de la historia de la estética, que vira por razones históricas y sociales de la atención a la belleza (todavía el marco de Kant) a un énfasis en la relación constitutiva entre arte y libertad (Schiller, Hegel); quizás el motivo ontológico en Beethoven debe entenderse aquí como una relación más profunda entre la experiencia de la liberación política y el naciente sentimiento de libertad en la naturaleza misma. Pero sean cuales fueren los elementos para la solución de este problema, debe quedar en claro que los múltiples parámetros de Adorno requieren un análisis de extraordinaria complejidad y amplitud, que él mismo no pudo articular teóricamente con absoluta coherencia, proyectando sin cesar el ideal de tal análisis con una potencia que representa un correctivo de las pretensiones de la crítica contemporánea.

XXVI. EL CONTENIDO DE VERDAD Y EL ARTE POLÍTICO

EN CUANTO AL CONTENIDO DE VERDAD, parece poco posible que pueda ser descripto filosóficamente, desde el momento en que se inscribe en una situación de una multiplicidad casi nominalista en la cual sólo las obras de arte individuales, pero no el arte mismo, tienen sus distintos contenidos de verdad, que son, por lo tanto, incomparables, inconmensurables y no susceptibles de una generalización filosófica abstracta. Decir que implica la correspondencia de la obra de arte con su propio concepto específico [*Begriff*] no es decir mucho (excepto para los hegelianos). Insistir en completar el juicio y la descripción estéticos con una forma propiamente filosófica de juicio quizás revele un poco más: "El contenido de verdad de las obras no es lo que ellas significan, sino lo que decide si la obra en sí es verdadera o falsa; esta verdad de las obras es conmensurable con la interpretación filosófica y coincide (al menos, de acuerdo con la idea) con la verdad filosófica" (*TE*, 197/190 [178]).

La diferencia entre estas clases de juicios de verdad y la "autenticidad" heideggeriana puede deducirse de sus respectivas prácticas críticas, comparando la vacuidad del contenido de esta última (la muerte y el Ser) con la especificidad histórica de las lecturas de Adorno. Pero debería quedar en claro que la noción de "contenido de verdad" es lo que le permite a Adorno trascender los límites de un entero espectro de interpretaciones y de esquemas hermenéuticos convencionales y salir de los significados estéticos de modo que puedan ser comprendidos históricamente. Esta mayor capacidad de una "reflexión segunda" para poner en primer plano el significado de una manera histórica incluye específicamente el análisis ideológico y asegura un lugar filosóficamente

original e innovador a la "falsa conciencia" en el más vasto "contenido de verdad" histórico de la obra. Si Beethoven es un ejemplo privilegiado de un tipo de verdad acerca de la historia formal, y Schönberg y Beckett son ejemplos de un tipo más extremo de solución formal, ahora es la figura de Richard Wagner la que se transforma en el modelo arquetípico de Adorno:

> Que las obras de arte se trasciendan mediante su realización no garantiza su verdad. Algunas de rango muy alto son verdaderas en tanto que expresión de una conciencia en sí falsa. Con esto sólo puede acertar la crítica trascendente, como la de Nietzsche a Wagner. Las limitaciones de la crítica de Nietzsche no residen sólo en que decreta sobre la cosa en vez de medirse en ella. Del contenido de verdad tiene una idea torpe, por lo general, una idea propia de la filosofía de la cultura, sin consideración del momento histórico que es inmanente a la verdad estética. No se puede sostener la separación entre algo en sí verdadero y la expresión meramente adecuada de la conciencia falsa, pues la conciencia correcta sigue sin existir, sobre todo si consiente esa separación a vista de pájaro. Esto no es más que una exposición perfecta de la conciencia falsa, y es el contenido de verdad. Por eso, la comprensión de las obras de arte se despliega no sólo mediante la interpretación y la crítica, sino también mediante la salvación: ésta apunta a la verdad de la conciencia falsa en la aparición estética. Las obras de arte grandes no pueden mentir. Incluso donde su contenido es apariencia [*Schein*], tiene, en tanto que necesario, una verdad a favor de la cual las obras de arte hablan; sólo son falsas las obras de arte que no han salido bien (*TE*, 196/188 [176 y 177]).

Con o sin razón, Adorno sintió que su libro sobre Wagner representaba una fundamental contribución analítica en relación con este problema, que enfrenta ineludiblemente a cualquiera que se sienta obligado a aceptar –tanto intelectual, cultural o pedagógicamente– a los clásicos de carácter conservador, o incluso directa-

mente reaccionario. Su solución –la más difícil de todas, porque requiere que uno insista simultáneamente en lo que es falso e ideológico y también en lo que es utópico en la obra– me parece preferible a la alternativa de transformar por decreto a un escritor reaccionario en uno progresista o de acabar definitivamente con el canon.

Ya ha quedado en claro que el "contenido de verdad" filosófico de la obra, de alguna manera –al menos en la "gran" música y en el arte "burgueses"– participa de sus innovaciones técnicas. Pero éstas son en sí mismas "contradicciones" en un sentido fundamental: por ejemplo, el notable cromatismo de la música de Wagner coincide con la desintegración del material musical clásico (e incluso con su propia ineptitud técnica). Sin embargo, el esplendor de ese fracaso técnico, cuya lógica tendencialmente atomística libera toda clase de nuevas "fuerzas productivas", ilustra la relación entre su "momento de verdad" y la posición regresiva del sujeto en una sociedad burguesa que ya ha empezado a anticipar sus propios límites. Debería advertirse, sin embargo, que esta particular dialéctica de la ideología y de la verdad excluye el engaño, el encubrimiento y las ilusiones liberales: el carácter de Wagner ("un Marat sentimental") siempre brindó, por supuesto, un campo abundantemente minado de defectos e imperfecciones, desde el egotismo a la cobardía y de la vergüenza del renegado a lo poco confiable del adulador. Pero en ningún lugar las cristalizaciones de estos rasgos tan poco amables en la forma y los detalles del drama musical han sido tan implacablemente asediados como por Adorno en este caso. El rigor, lo despiadado del juicio ideológico, es, sin embargo, el precio que debe pagarse por el reconocimiento dialéctico de la verdad que también contiene:

> El "¿Cómo pudo abandonarme esa visión?" de Tristán, que se refiere al presentimiento de la nada como algo, se apodera del momento en el cual una completa negatividad perfecciona la quimera de la Utopía. Es el momento del despertar. El pasaje del Acto III de *Tristán*, cuando el corno de la orquesta planea sobre el

> límite que separa la nada de algo para capturar el eco de la melancólica canción del pastor mientras Tristán se despierta, ese pasaje sobrevivirá mientras los seres humanos sientan las experiencias fundamentales de la era burguesa. Junto con ese otro pasaje, la escena del despertar de Brunilda, prueba el destello de la conciencia sin la cual el concepto de la nada, o lo que la música de Wagner nos hace creer que es la nada, no podría ser concebido. Si se reserva la compasión para los animales, entonces es lógico que ellos acompañen ese momento: el caballo de Brunilda, de hecho, parece sobrevivir tiempos arcaicos hasta ese ahora de la conciencia (el tiempo arcaico es, según Schopenhauer, el de la nada misma) (*W*, 192/151).

(No nos parece superfluo agregar que el lema del libro de Adorno reza "Los caballos son los sobrevivientes de una era de héroes".) El "caso" de Wagner, no obstante, nos muestra por último que, incluso formalmente, la doctrina del "contenido de verdad" no puede generalizarse o transformarse en un método interpretativo: todo en la visión que tiene Adorno de Wagner nos hace volver a un único momento de su obra, en el cual algo de una burguesía alemana que no ha llegado a la "madurez" ya vive su decadencia, y donde su mismo carácter intempestivo genera una regresión que resulta al mismo tiempo innovadora y productiva. Pero sería puro manierismo crítico transferir este análisis característico a otras figuras de lo moderno, como si representara por sí solo el "método" de Adorno. El método, sin embargo, en principio al menos, implica que cada situación histórica será distinta, a pesar de que todas estén también petrificadas bajo el hechizo del sistema total.

La estética de Adorno es pues inseparable del análisis ideológico, que enfatiza repetidas veces la necesidad de su "momento" histórico: algo que nos lleva de retorno, para concluir, a lo que ya ha sido definido como el carácter antipolítico de esta misma estética. Adorno es muy claro con respecto a la situación histórica específica de la cual surge esta posición:

> La relación entre praxis social y arte, siempre variable, parece haber cambiado profundamente una vez más durante los últimos cuarenta o cincuenta años. Durante la Primera Guerra Mundial y antes de Stalin, las vanguardias en el arte y en la política iban juntas; quien alcanzó su mayoría de edad por ese entonces fue proclive a creer que el arte era a priori lo que de hecho históricamente ha sido rara vez: políticamente de izquierda (*TE*, 373-377/359 y 360 [334]).

Es útil recordar esto, desde el momento en que en el campo cultural angloestadounidense la afinidad constitutiva entre el modernismo en el arte y una política revolucionaria casi no se ha enfatizado; de hecho, más bien se ha tergiversado y negado con fines ideológicos. Enfatizar la situación histórica de la que surgen tales opiniones y ante la cual reaccionan representa tener en cuenta su variabilidad histórica y la posibilidad de la emergencia de una situación diferente en la cual tales antagonismos ya no mantengan su polaridad o quizás se transformen hasta volverse irreconocibles.

Sin embargo, lo que debemos destacar aquí, sobre todo, es que, mientras Adorno parece excluir la posibilidad de obras de arte políticas, a menudo con cierta vehemencia, a lo que en realidad se opone es a una política estética, que enfatice y valorice la función de las obras de arte en situaciones de inmediatez y en el ámbito de la lucha día a día y del "acontecimiento", más que en su más profunda expresión de la lucha social o de la contradicción histórica (algo, por el contrario, que está siempre presente en *Teoría estética*, como ya lo hemos visto). Esto significa que las obras individuales pueden pasar de una categoría a otra: todo cambia cuando algo normalmente llamado "arte político" resulta ser eso aparentemente diferente e incompatible llamado "gran arte", como lo testimonia la sutil apreciación de Adorno de su gran adversario, Brecht:

> Los intentos de Brecht de eliminar los matices subjetivos mediante una objetividad dura también conceptualmente son recursos artísticos, en sus mejores trabajos un principio de estilización,

> nada de *fabula docet;* es difícil averiguar qué quiere decir el autor en *Galileo* o en *El hombre bueno de Sezuan*, por no hablar de la objetividad de las obras que no coinciden con la intención subjetiva. La alergia a los valores de expresión, la preferencia de Brecht por una cualidad que impresionaba a su malentendido de los enunciados protocolares de los positivistas, también es una figura de la expresión, que habla sólo como negación determinada de la expresión (*TE*, 55/47 [50]).

(Y más tarde, la canción de las grúas de *Mahagonny* quedará como ejemplo de suprema realización de la peculiar y única estética brechtiana.)

Parecería que lo que le resulta intolerable a Adorno en relación con cualquier estética específicamente política tiene que ver menos con la política que con el énfasis puesto en el arte como tal, y no en las obras de arte individuales –las mónadas–, que Adorno quiere distinguir netamente del arte como proceso o como institución. Una expresión extrañamente hobbesiana aparece de tanto en tanto en *Teoría estética* para caracterizar la relación de las varias obras de arte individuales entre sí: un *bellum omnium contra omnes* (*TE*, 47/60 [62]). Y véase en otro lugar: "No consienten el ser comparadas, sino que se destruyen las unas a las otras" (*MM*, núm. 47, 92/75 [83]). A veces se nos ofrece también la versión hegeliana (una variante tan significativa, en otro orden de cosas, para el existencialismo francés): "Una obra de arte es la enemiga mortal de otra" (*TE*, 60/52 [55]; 313 y 314/301 [280]). Sin embargo, tal lenguaje, que procura caracterizar el nominalismo del "contenido de verdad" y la irreductibilidad de las coyunturas históricas únicas de las que forman parte las grandes obras, no siempre parece apropiado para describir este inmenso cielo histórico del cual cuelgan las mónadas estéticas resplandeciendo como cuerpos astrales. Sería mejor decir que, de alguna manera, se repelen instintivamente entre sí. Cada una exige una existencia absoluta en términos tales que impide reconocer la existencia de las otras. De este modo, no se puede afirmar que

Beethoven esté en guerra con Wagner, o con la tragedia griega; pero cada obra revela su verdad absoluta sólo mediante el eclipse de las demás. De una manera semejante, la situación histórica de cada una es un presente absoluto –un presente de lucha, praxis y sufrimiento– cuya exigencia de realidad es minada por todo historicismo cronológico o relativismo de archivo. Una estética política también querrá afirmar esta primacía del presente y del acontecimiento, pero es claro que para Adorno esto significa también alinear a las mónadas de un lado u otro o en equipos, y sustituir las exigencias generales de estilo y las discusiones acerca del arte en general por el compromiso con las obras mismas. La hostilidad al "arte político" que esto parece indicar podría también definirse, con la misma propiedad, como una hostilidad a las vanguardias y a los eslóganes programáticos.

Sin embargo, sería contraproducente terminar una exploración de la obra de Adorno en el terreno de la estética, una zona que muchos lectores querrán obviar y que confirmará su impresión del carácter en última instancia inútil de esta filosofía, evidentemente buscando todavía la puesta en escena de una *Zweckhaftigkeit ohne Zweck*. (Significativamente, en Alemania hoy en día, como veremos en las conclusiones, relegar a Adorno al campo de la estética representa el método canónico para tratar con esta particular supervivencia de la dialéctica.) Y es cierto que la experiencia estética en cuanto tal no conduce a ninguna parte, casi por definición, excepto en el sentido en que constituye la cifra de una existencia utópica que no estaría dominada por motivos instrumentales y sería libre del "fin" último que es el de la autoconservación. Por otra parte, todo lector de Adorno también recordará que la experiencia estética es necesariamente particular o concreta, y no sólo por "definición": de hecho, vimos que Adorno plantea que la culpa del arte en general –el injustificable privilegio y el lujo de la "experiencia estética" en general– es irresoluble en cuanto tal, y cualificable sólo en la obra de arte individual. Pero esto significa entonces que la experiencia estética siempre nos conduce de retorno a la historia: a la historia del capitalismo del que surgió la obra, y la conste-

lación de las clases y de la racionalidad instrumental que es su contenido semántico y vuelve posible su dimensión utópica. Estaría entonces igualmente justificado decir que la estética siempre lleva de retorno a la historia, y que para el arte lo "no-idéntico" es la sociedad.

La relación vital de Adorno con el pensamiento político reside en la forma más que en el contenido de sus ideas, que, conceptualizando la forma estética o el contenido filosófico más que la política en cuanto tal, es capaz de detectar en ellos –logrando una expresión más sobria y clara de la que se alcanza normalmente en el análisis político o en la historia social– la compleja movilidad de la dialéctica histórica.

CONCLUSIONES. ADORNO Y EL POSMODERNISMO

I.

A VECES UNO SIENTE que las objeciones a la obra de Adorno y a su posición pertenecen a dos grupos que deberían, en circunstancias normales, anularse recíprocamente. Para un grupo, la obra de Adorno es demasiado marxista; para el otro (debemos admitir que es un grupo mucho más reducido) no es lo bastante marxista, incluso tal vez no sea marxista en absoluto. El asunto se complica si incluimos rumores acerca de un hegelianismo latente (o explícito), un reproche que puede resultar un anatema para ambos grupos: para los antimarxistas, confirma las raíces hegelianas del marxismo, imposibles de erradicar; para los marxistas, por otra parte, representa un idealismo que en muchos aspectos no concuerda con el materialismo, la política o la estética marxista.

Estos frentes de batalla tampoco se esclarecen mediante un segundo conjunto de objeciones que parece lejanamente vinculado al primero, sino a través de sus fronteras de un modo aparentemente azaroso: esta perspectiva acusa a Adorno de un "modernismo" cuyo sentido, después del posmodernismo, trasciende ampliamente cualquier compromiso estético con el arte moderno y resulta característico de un entero espectro de hábitos y procedimientos filosóficos anticuados (en contraste con la manera en la cual la filosofía, la sociología, las ciencias políticas, la historia y la teoría estética "posmodernas" se hacen hoy en día). No me parece muy prometedor intentar combinar por adelantado la temática de estas dos clases de crítica, una atacando el marxismo, la otra atacando el modernismo: un planteo que probablemente terminaría en la pregunta de si el marxismo es un modernismo, un

resultado no necesariamente provechoso. Intentaré, de todos modos, darles cierta simetría presentando, si no a un Adorno "posmoderno", al menos a un Adorno que se adecua coherentemente a la actual época posmoderna.

En cuanto al primer conjunto de objeciones, debería desear coincidir con quienes denuncian a Adorno como marxista, ya que ése es uno de los planteos de este libro; pero incluso en este punto, el hecho de que la acusación surja de dos posiciones filosóficas e ideológicas tan disímiles como la de Jean-François Lyotard[1] y Jürgen Habermas,[2] nos da que pensar. Por lo tanto, resumiré en primer lugar (respondiendo a la postura "no lo bastante marxista") mis propias conclusiones, y mis razones para confirmar el esencial marxismo de este pensador.

La pieza principal aquí es claramente la fundamental ley marxiana del valor y también el instrumento conceptual omnipresente denominado "totalidad". Ya me he referido a ambos; los replantearé aquí de una manera concisa. La ley del valor –o al menos el sentido general marxiano de la dinámica del capitalismo y de las leyes tendenciales de su desarrollo y de su historia– se presupone siempre en las interpretaciones de Adorno. También intenté mostrar que el paradigma histórico de *Dialéctica del Iluminismo*, en el cual la ley del valor parece ser "sólo un principio entre muchos principios de integración social mediante la razón instrumental",[3] es de hecho una reescritura alternativa de la historia social en términos de historia natural que deja intacto el paradigma marxiano.

Observé de pasada que los presupuestos filosóficos de Adorno no son meramente marxistas; a veces reflejan un marxismo anticuado: esto se advierte de un modo particular en las áreas de la cultura y de la ideología. El título mismo del capítulo acerca de la "in-

[1] Jean-François Lyotard, "Adorno come diavolo", en *Des dispositifs pulsionnels*, París, 1973, pp. 115-133 [trad. esp.: *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981].

[2] Véase "Introducción", nota 5.

[3] Helmut Dubiel, *Theory and Politics*, trad. de B. Gregg, Cambridge (MA), 1985, p. 93.

dustria cultural" debería habernos alertado de que Adorno no tiene una concepción de la cultura en cuanto tal, de la manera en que teóricos como Raymond Williams han desarrollado esta idea; en el bien conocido capítulo en cuestión, Adorno se ocupa del negocio del entretenimiento y no de una teoría de una esfera cultural que, ante todo, no hubiera aceptado. (El arte o lo estético constituye tal esfera, pero su evaluación es irremediablemente negativa en Adorno, como lo hemos visto; la posición del esteta como tal es negada por completo; las obras de arte individuales, sin embargo, negocian otra clase de categoría vulnerable y provisional sobre una base *ad hoc*.)

De igual modo, la peculiar maniobra para yuxtaponer un análisis ideológico de un texto, de un modo incisivo y muy a menudo con conciencia de clase, y una referencia a su "contenido de verdad", me parece que se explica por el concepto relativamente convencional y anticuado de ideología como "falsa conciencia" que Adorno compartió con la mayor parte de su generación (excepto con Lukács, que era mayor, y con Sartre, que reflejó otras preocupaciones. Adorno parece no haber conocido bien a Gramsci). Esta distinción, que, por supuesto, una vez más da lugar a la filosofía en cuanto tal, puede no ser ya necesaria después de la reescritura althusseriana de "ideología" en términos de posición de sujeto. Pero el problema con el que se corresponde –cómo pueden tener valor las obras reaccionarias e incluso (¡Heidegger!) cómo las ideas reaccionarias pueden tener su "contenido de verdad"– sigue estando presente. Lo perdemos si abandonamos el concepto de ideología en cuanto tal (hacerlo es, de todos modos, una proposición fundamental del posmodernismo).

Entretanto, queda claro que si le reprochamos al marxismo su dimensión temporal, que le permite consignar las soluciones de los problemas filosóficos a un futuro orden de cosas (Laclau-Mouffe),[4] entonces Adorno es, en todo caso, más marxista que los

[4] Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, Londres, 1985 [trad. esp.: *Hegemonía y estrategia socialista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004].

marxistas convencionales, desde el momento en que toda su filosofía gira en torno a esa visión de las postergaciones y las demoras, los aplazamientos y las futuras reconciliaciones. Pero podríamos admitir que su filosofía orientada hacia el futuro –que profetiza catástrofes y proclama la salvación– no tiene relación con ese perpetuo presente que es la vida cotidiana en el posmodernismo y el capitalismo tardío.

Reservé el tema de la "totalidad" para el final de este conjunto de objeciones. Cuando se acaba de entender que este término significa algo así como sociedad o sistema económico, poco a poco queda en claro que la única manera de evitar su uso es estigmatizar decididamente el concepto mismo de sociedad, como lo hicieron Laclau y Mouffe, y tratar de limitar las propias observaciones y análisis a algo más modesto denominado "lo social" (ellos no siempre logran hacerlo). Ya me he referido, en relación con la cuestión de si éste es un concepto transindividual o trascendente en Adorno, a su breve entrada de enciclopedia acerca de la "Sociedad", en la cual accedemos en una versión sucinta a la quintaesencia de su pensamiento sociológico.[5]

Acerca de la totalidad, sin embargo, se le sugiere al lector su extraordinaria "Introducción" a *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, donde se toma al toro por las astas de una manera más directa que en *Dialéctica negativa:* "Resulta casi tautológico decir que no se puede señalar el concepto de totalidad de la misma manera que se pueden señalar los hechos, de los cuales la totalidad toma distancia como concepto".[6] Este error parece basarse en la idea de que si uno habla de algo repetidas veces, es porque a uno le gusta; señalar algo con insistencia se convierte en su defensa, según un principio semejante al de los

[5] Véase "Primera parte", cap. III, nota 2.

[6] Theodor W. Adorno *et al.*, *The Positivist Dispute in German Sociology*, trad. de Glyn Adey y David Frisby, Nueva York, 1976, p. 10 [trad. esp.: *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1973].

mensajeros que traen malas noticias (y sufren las consecuencias). Pero la totalidad no es celebrada por Adorno, aunque el uso crítico de este concepto sí lo es: la sentencia tantas veces citada de que –como contra Hegel– "el todo es lo falso", no implica que debemos dejar de hablar de él. Por el contrario:

> La totalidad no es una categoría afirmativa sino más bien crítica. La crítica dialéctica busca salvaguardar o ayudar a establecer lo que no obedece a la totalidad, lo que se le opone o lo que se forma primero a sí mismo como el potencial de una individuación todavía inexistente. La interpretación de los hechos se dirige a la totalidad, sin que la interpretación misma sea un hecho. No hay nada socialmente factual que no pueda tener su lugar en esa totalidad. Está preestablecido que todos los sujetos individuales, desde el momento en que obedecen sus "contrainte", incluso en sí mismos e incluso en su constitución monadológica y aquí, en particular, conceptualizan la totalidad. A este punto, la totalidad es lo más real. Ya que es la suma de las relaciones sociales de los individuos que se separan a sí mismas de los individuos, también es ilusión –ideología–. Una humanidad liberada de ninguna manera sería una totalidad. Su ser-en-sí mismos representa tanto su represión, puesto que los engaña acerca de sí, como su verdadero sustrato social. Esto por cierto no cumple el desiderátum de un análisis lógico del concepto de totalidad, ya que el análisis de algo libre de contradicción, que Albert usa contra Habermas, para el análisis termina en la contradicción objetiva de la totalidad.[7]

En última instancia, como espero haberlo mostrado a lo largo de este trabajo, el instrumento crítico de la contradicción es inseparable de una concepción de la totalidad. No obstante, también tengo la impresión de que estos instrumentos conceptuales so-

[7] *Ibid.*, p. 12.

breviven hoy en día sólo en el marxismo, de manera que en general, en mi opinión, la refutación del no marxismo de Adorno tiene sustento. Diré ahora algo más acerca de la imputación de hegelianismo.

II.

La acusación de marxismo es más complicada; me parece que incluye distintas clases de problemas que pienso que pueden desenmarañarse considerando la posición con respecto a Adorno de las corrientes progresistas (o habermasianas) en la República Federal en la actualidad. Resumidas aquí con pericia por Herbert Schnädelbach:

> En mi opinión, lo que vuelve imposible un uso directo de los textos de Adorno hoy en día son tres desarrollos en la historia de la teoría. En primer lugar, hubo un cambio fundamental en el escenario filosófico durante los últimos veinte años, y han aparecido otros frentes, muy distintos de aquellos a los que intentó oponerse la Teoría Crítica. Nuestro problema ya no es el positivismo lógico junto con las distintas clases de construcción de sistemas idealistas, sino más bien la celebración indiferenciada de lo múltiple, junto con el irracionalismo [aquí obviamente se refiere a varios tipos de postestructuralismo francés], que, sin embargo, todavía uncen sus bueyes a la "crítica de la razón instrumental" [del tipo de la Escuela de Frankfurt].
>
> Entonces también debemos respetar nuevas clases de discriminación precisa que la recepción de la filosofía analítica en Alemania [Occidental] nos ha enseñado, a veces contra nuestra voluntad. Esta filosofía no ha resuelto quizá muchos problemas, pero nos ha permitido formularlos mejor.
>
> En tercer lugar, los problemas del mentalismo como una forma de lenguaje impulsaron las reflexiones de Wittgenstein, Ryle y muchos otros, y también han obligado a la "filosofía de

la conciencia" académica alemana a repensar sus paradigmas tradicionales.[8]

Como si todo esto no fuera suficiente, más adelante Schnädelbach agrega que, en todo caso, "la dialéctica negativa como la bien conocida 'ontología de la falsa situación' [*Ontologie des falschen Zustandes*; *DN*, 22/11 (19)] es un concepto que no puede recuperarse".

Sin duda, hay no poca ironía en esta expresión de satisfacción de la Alemania Occidental por haber adoptado las más avanzadas modas filosóficas angloestadounidenses y haber liquidado, como símbolo del propio progreso hacia un nivel superior, los últimos rastros de la herencia filosófica nacional. Uno llega a conjeturar que, después de todo, el primer punto de Schnädelbach no era exacto, y que algunos de los viejos enemigos –sobre todo el positivismo, en su sentido más amplio– ¡todavía están bien vivos! Así que este particular "análisis" me parece algo más que un simple aviso de cambio de bando. La ironía reside, por supuesto, en el general agotamiento de la filosofía analítica en el ámbito angloestadounidenses en los últimos años, y la búsqueda de una renovación mediante las filosofías continentales a las que aquí se renuncia (en el verdadero espíritu de la dialéctica del iluminismo) como arcaicas y anticuadas.

Una segunda paradoja de las interesantes afirmaciones de Schnädelbach se encuentra en la deliberada separación entre su primer punto y el tercero, como si en cierto modo no fuera consciente de que fue en primer lugar por medio del postestructuralismo mismo, inicialmente acusado de irracionalidad y oscurantismo, que se planteó la crítica de las filosofías del sujeto y de la conciencia (centrada en la fenomenología, aunque no limitada a ella). Lo que en el primer punto es denunciado como una renun-

[8] Herbert Schnädelbach, "Dialektik als Vernunftkritik", en Ludwig von Friedeburg y Jürgen Habermas (comps.), *Adorno-Konferenz*, Fráncfort, 1983, p. 69.

cia a la Razón resulta celebrado en el tercer punto como una bienvenida crítica de las filosofías de la conciencia.

No obstante, dejando de lado la intención polémica del pasaje, y sin deseos de emprender una reevaluación del postestructuralismo que evidentemente sería necesaria (y requeriría al menos un libro entero),[9] podemos hacer unas pocas observaciones acerca de la relación de Adorno con esas tendencias. Con respecto a la relación entre pensamiento y lenguaje, es cierto que Adorno es un filósofo tradicional, es decir, preestructuralista; o, si se prefiere otro tipo de terminología, que sigue siendo un filósofo, sin pasar por ese cambio radical y convertirse en algo nuevo y posmoderno: un *teórico*. El triunfo del postestructuralismo y su oscuridad lingüística, junto con sus formas características de política cultural, derivaron fundamentalmente de la convicción de que no podía haber pensamiento separado del lenguaje, y que todo lo identificado o designado como "pensamiento" era ya, más bien, en un sentido más profundo, un acontecimiento protolingüístico. Lo que hace este "descubrimiento" es acabar con la ilusión de que el "sistema" filosófico pueda ser algo más que un libro o una *Darstellung* (y no una forma de la Verdad, como quiera que se use la palabra); también contribuye a crear una gran incomodidad con la categoría de conciencia, en especial con la noción de autoconciencia, pero además, de una manera secundaria, con las nociones anteriores de sensación y percepción (y, por lo tanto, con el cuerpo de cualquier manera inmediata).

Diga lo que diga Adorno acerca de la relación de la filosofía con el lenguaje en la modernidad, con la retórica y con los problemas del material y de la *Darstellung* lingüística (que se encuentran sobre todo al final de la "Introducción" a *Dialéctica negativa*), puede afirmarse con cierta seguridad que nunca "llega tan lejos" como los postestructuralistas, y que cierta noción del pensamiento se preserva más allá de una encarnación material en el lenguaje

[9] Pero véase Peter Dews, *Logics of Disintegration*, Londres, 1987.

que le habría parecido probablemente positivista por la manera en que también, con bastante eficacia, extrae los últimos vestigios de trascendencia, conciencia y verdad. Por más retorcidos que sean los problemas arquimédicos de la dialéctica negativa, son sólo análogos, y de ninguna manera idénticos, a los aun más elaborados dilemas de la deconstrucción; ambos necesitan algo fuera del sistema para criticarlo, pero en el caso de Adorno esto será una idea, mientras en Derrida debería ser idealmente una posibilidad lingüística: la similitud surge del hecho de que en ninguno de los casos puede enfrentarse esta urgente necesidad, excepto a través de un complejo subterfugio formal.

Por otra parte, debemos agregar aquí que el "concepto" funciona en Adorno como un sistema de coacción y de reificación casi tan acorazado como el lenguaje para el postestructuralismo. En relación con el concepto –con sus propiedades internas de sistema y de identidad–, es difícil que podamos pensar un camino en torno a él o para salir de él. Está entre nosotros y una reinvención utópica del pensamiento de un modo tan impenetrable como el "lenguaje de la metafísica occidental" para los críticos franceses de la filosofía, ambos compartiendo la premisa de que una nueva clase de pensamiento (o una nueva clase de lenguaje) no será posible hasta que el sistema social, del cual el anterior formaba parte, se transforme más allá de toda posibilidad de reconocimiento.

En cuanto a la Razón,[10] no siento que ofrezca el criterio más vital hoy en día para librar batalla, aunque la noción de Habermas de comunicación la ha rehabilitado por vías ingeniosas. Pero esas vías todavía implican un salto y una reidentificación metafórica de los descubrimientos de la filosofía del lenguaje contemporánea con los ideales filosóficos del pasado burgués, que huelen incómodamente a la historia de los manuales o a los museos de la revolución. La puesta en escena de tal identificación es una decisión polí-

[10] Véanse las referencias a Jürgen Habermas en la "Introducción", nota 5.

tica y cultural, y no he tenido conocimiento de ningún debate público acerca de la decisión estratégica en cuestión. Uno desearía aceptar de buen grado el juicio de Habermas acerca del contenido utópico de esos grandes ideales revolucionarios burgueses, aunque sólo en el caso de que permanezca unido a la razón que solía dar, a saber, que la permanencia de su vitalidad se debe en primer lugar al hecho de no haberse realizado nunca (una idea que nos recuerda lejanamente al propio Adorno). Sin embargo, en un tiempo en el que esos ideales de democracia parlamentaria y de libertad de mercado son celebrados en todas partes como valores más avanzados que la concepción de la igualdad económica, que fue de hecho su consecuencia histórica, en tal período, que nosotros ahora llamamos posmoderno, el resurgimiento de la concepción de Razón del Iluminismo parece ambiguo, y tampoco queda en claro que pueda ser recuperada de manos del enemigo con tanta facilidad.

La principal debilidad táctica de la defensa de la razón reside en el éxito de la crítica de la razón instrumental misma, que en un tiempo de cinismo universal no se puede hacer retroceder. Pero también debemos mencionar los notables logros de algunas de las corrientes de pensamiento asociadas con el postestructuralismo que, siguiendo a Freud, empezaron a mostrar de muchas maneras que lo que solíamos llamar lo "irracional" no era tan irrazonable después de todo, y que equivalía a una práctica de intencionalidad por otros medios. Estas demostraciones se encaminaron hacia el cumplimiento del programa de Freud, fundamentalmente iluminista: "wo Es war, soll Ich werden" –"el ello debe transformarse en conciencia"; lo que era inconsciente deberá ser recuperado del mar–. Entonces todo, desde las emociones al fascismo y desde la publicidad a la religión y al misticismo, nos parece más transparente que lo que les pareció a los respetables burgueses (que necesitaban un concepto de lo irracional más fuerte para domesticar sus propios impulsos inconscientes); y ese creciente sentimiento de la más profunda intencionalidad de todo aquello que solíamos considerar irracional –ese ensanchamiento del terreno para una más flexible concepción del signifi-

cado, si no de la razón– también incide, por cierto, en la transformación de la noción marxiana clásica de ideología como falsa conciencia que mencionamos antes. Desde esa perspectiva, tampoco la Razón parece mucho más contemporánea que la más antigua noción marxiana de "ciencia" (que solía acompañar a la de "ideología" como su hermana menor).

Con un concepto más reciente de razón sucede lo mismo que con el circuito comunicativo de Saussure: hay una diferencia si hablamos acerca del emisor o del receptor. En este caso, "razón" no significa el punto de vista del emisor, es decir, del que hace siempre lo que es razonable o racional; significa el punto de vista del receptor, siempre *entendiendo* cuáles fueron las razones del actor, por qué, en primer lugar, se hizo algo (o por qué se defiende esta o aquella postura o valor). Pero después de Freud (por cierto, después de Marx), después de Nietzsche, de Foucault refiriéndose a la locura, después de una enorme ampliación de nuestra *simpatía* hacia lo que la gente hace (esta palabra entendida en el sentido de Rousseau como *Verstehen*, y no en el sentido de aprobación o aval), puede esperarse que nuestra noción misma de razón se expanda más allá de sus anteriores límites e incluya mucho de lo que los respetables y mojigatos burgueses solían considerar "irracional". (En cuanto a exponer las "razones" en el lenguaje, a propósito de las pruebas de universalidad de Kant, me temo que, en la era de la "razón cínica", incluso el individuo más "irracional" querrá decirnos en detalle por qué motivos va a hacer lo que se propone hacer.)

Parece posible dar cabida a estas formas más nuevas de interpretación mediante la conceptualidad de una tradición un tanto diferente de aquella para la cual la única contrapartida de la razón es lo irracional, en todas sus formas demoníacas. Esta otra tradición fue también la de la Escuela de Frankfurt, por lo cual, sin duda, el reproche de Habermas –la aparentemente devastadora demostración de que la crítica incorporada en *Dialéctica del Iluminismo* no ofrece, en principio, un lugar de verdad desde el cual pueda ser emitida o sustentada– curiosamente fracasa. Porque en

la restauración de Hegel de la dialéctica como una forma superior de verdad (más que como el sofisticado instrumento de superstición para el cual Kant reservaba el término) se vuelven a ordenar las facultades kantianas; la *Vernunft*, o razón dialéctica, ahora emerge y subsume el entendimiento o *Verstand*, el término para el cual debería reservarse la expresión razón analítica (o, como la rebautizó la Escuela de Frankfurt, razón instrumental). La razón dialéctica, que corresponde a una organización social que todavía no existe, no ha llegado a existir aún en ninguna forma hegemónica. Los postestructuralistas, tanto individualmente como en conjunto, han sido hostiles, como Habermas, al ideal de la dialéctica. Por otra parte, sus diferentes hermenéuticas de lo cultural y de lo "irracional" deben sin duda pensarse como contribuciones a un futuro ensanchamiento del poder del pensamiento dialéctico.

El problema con el concepto de Razón no es por lo tanto la razón misma, sino su contrapartida, el término privado, particular, de lo irracional, o el irracionalismo, que ahora se amplía para volverse el basural de todo lo que uno quiere excluir. Esto nos lleva a la segunda objeción a Adorno que es habitual en la República Federal hoy en día, y que está al menos implícita en las observaciones de Schnädelbach, pero que, por cierto, es explícita en Habermas, a saber, la conclusión de que la crítica de la razón instrumental es peligrosa, desde que, entre otras cosas, hace imposible cualquier concepto de razón –es decir, de *filosofía* misma–. La "filosofía" de Adorno termina entonces por verse como una cuestión de estética.[11] No requiere un ojo filosófico demasiado alerta –de hecho, cualquier humanista no filósofo captaría de inmediato las consecuencias ulteriores– para entender que en ese caso "lo que está vivo" es en realidad lo mismo que "lo que está muerto" en la filosofía de Adorno. Está claro que la estética –el tercer domi-

[11] Véase sobre todo Rudiger Bubner, "Kann Theorie aesthetisch werden?", en B. Lindner y W. M. Ludke (eds.), *Materialien zur Aesthetischen Theorie*, Fráncfort, 1976. Adorno rechaza una concepción de la filosofía "literaria" o "estética" en la "Introducción" de *Dialéctica negativa* (*DN*, 26 y 27/24 y 25).

nio en la concepción de Habermas de la modernidad: sigue a Kant muy de cerca en este punto– es una especie de espacio seguro al que se arrojan todas esas cosas imprecisas que hemos enumerado antes bajo el denominador de lo irracional: pero éste es el lugar adecuado para ellas, porque en él pueden ser monitoreadas y, en caso de necesidad, controladas (la estética es en todo caso concebida como una especie de válvula de seguridad para los impulsos irracionales). Pero si el reproche no es trivial –ése sería el caso si uno argumentara a favor de la esteticidad del pensamiento de Adorno negándole validez a todo lo demás de lo que se ocupó–, entonces extrae su fuerza de una separación entre el pensamiento abstracto como "mera" representación estética que debe ser discutida en cuanto tal (y que es, por ejemplo, superada en el postestructuralismo). En relación con este punto, la evocación de Schelling es sugestiva, pero no decisiva; de hecho, puede poco a poco llegar a probar lo opuesto si se revé la hostilidad de Adorno hacia los románticos y su compromiso con Hegel tanto como con Kant.

Habermas abrió una línea de argumentación más interesante con su sugerencia[12] de que la *mimesis* constituye el origen de esta orientación hacia una esteticidad tendencial en la filosofía de Adorno, en la medida en que es un concepto indispensable e indefinible. La mimesis es "el sustituto de esa razón primordial que fue desviada de la intención de verdad", aunque para que el concepto ocupara esa posición central "Horkheimer y Adorno deberían presentar una *teoría* de la mimesis, lo cual, según sus propias ideas, es imposible". Pero como hemos intentado mostrarlo antes, ellos ven la mimesis como un impulso que actúa en el pensamiento y en la filosofía tanto como en el arte, lo que quiere decir que no mantiene ninguna relación privilegiada con el arte.

Para decirlo de otra manera (desde el momento en que, a mi parecer, el malentendido se desarrolla en esta dirección): la pre-

[12] Jürgen Habermas, *Theory of Communicative Action*, trad. de T. McCarthy, vol. 1, Boston (MA), 1984, pp. 382 y 383 [trad. esp.: *Teoría de la acción comunicativa*, trad. de Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 1989].

sencia, en la estética de Adorno, de una concepción del contenido de verdad de la obra de arte no es, sin duda, lo mismo que afirmar que la obra de arte ofrece el único medio hacia la verdad y, por lo tanto, reemplaza a la filosofía, o, como Bubner lo expresa indignado, "invierte la relación en la cual el arte y la filosofía se encuentran la una con respecto a la otra en Hegel"[13] –una caracterización que se le podría aplicar a Lukács, para quien la "filosofía" en cuanto tal ya ha sido realizada, pero no a Adorno, para quien es bien sabido que ésta "sobrevivió"–. (Bubner continúa deplorando las exigencias filosóficas con las que Adorno sobrecarga un arte desnaturalizado, pero esto constituye otro problema y tiene que ver más con el modernismo que con el supuesto carácter "estético" de su filosofía.) A un no filósofo o a un "trabajador de la cultura" se le puede perdonar la sospecha de que estas preocupaciones reflejan las perplejidades de filósofos y cientistas sociales que nunca se han tomado en serio la cultura o la vida cotidiana (por no hablar de la estética) cuando se enfrentan con un filósofo en cuyos textos el porcentaje de referencias estéticas resulta alto en un grado poco normal e incomprensible.

Pero de hecho Adorno, a diferencia de Kant y de Lukács, tiene muy poco que decir acerca de la "especificidad" de la experiencia estética, que da por sentada pero que no se preocupa por fundamentar o defender. Los problemas que aparecen a raíz de la estética de Adorno –los problemas que su estética quiere hacer aparecer, como los más urgentes e interesantes– son, por el contrario, siempre históricos: la naturaleza de lo moderno, la crisis del nominalismo, el destino de la forma. Si en Adorno todo conduce a la estética, todo en la estética de Adorno sale de ella para conducirnos en dirección a la historia. He planteado que su contribución a la filosofía reside en la demostración de que todas las cuestiones filosóficas abstractas son fundamentalmente históricas, cuestiones que "participan" (en el sentido platónico de *metexis)* de lo social y de lo eco-

[13] Rudiger Bubner, "Kann Theorie aesthetisch werden?", *op. cit.*, p. 132.

nómico. Ésta es precisamente la misma enseñanza que encontramos también, repetidas veces, en todos sus escritos estéticos; éstos, como ya lo hemos visto, constituyen un verdadero sistema para la reescritura o cambio de código de las cuestiones formales en otras fundamentalmente socioeconómicas. En ese caso, a la larga, de ninguna manera es una garantía haber logrado demostrar que la filosofía de Adorno es "sólo" estética.

La tercera objeción, frecuente incluso dentro del pensamiento progresista en la República Federal en la actualidad es, en muchos sentidos, también la más interesante, precisamente porque apunta a nuevas formas de exploración de las cuales no podemos ocuparnos de lleno aquí. Ésta es la inquietud que subyace en el rechazo aparentemente superficial del famoso lema "Ontologie des falschen Zustandes" (*DN*, 22/11 [19]), y en un sentido más amplio pone en juego la pretensión de Adorno de "tener" una filosofía de una manera más elemental (no estética). Lo que está implícito en el lema es lo que luego se conoció bajo la expresión "Lógica del Capital", es decir, el intento de algunos filósofos más jóvenes, inspirados principalmente por Adorno, de desarrollar una crítica de la lógica tradicional mediante la derivación de categorías lógicas del comercio y del capital. Un "capítulo" importante de la Lógica del Capital ya se ha desarrollado (y comentado más arriba) en la identificación planteada por Adorno entre la "identidad" del concepto y la estructura del intercambio; pero cualquier desarrollo con todas las de la ley de esta nueva aproximación filosófica implicaría mucho más que eso, y tendría que estipular con claridad las dos diferentes etapas en Marx a las que ya nos referimos: la lógica de la mercancía, en primer lugar, y en segundo lugar esa otra, un tanto diferente y mucho más compleja y dialéctica: la lógica del capital o del valor que se desarrolla por encima de él.

Por cierto, si la derivación del momento del intercambio es por lo general llamada "identidad" y lleva a la rastra el conjunto de temas y de análisis que ya hemos desarrollado, debe distinguirse de la basada en el más complejo surgimiento del capital en cuanto tal. El intercambio de tipo local se supone que es antiquísimo, y las

nociones de identidad y de comparación lógica nos acompañan desde los primeros homínidos. El capital, sin embargo, es una construcción histórica original más tardía sobre la noción de intercambio, que trae consigo sus propias derivaciones lógicas originales, la mayoría de las cuales se centran en torno al movimiento paradójico del capital como una única fuerza general que es, al mismo tiempo, una multiplicidad de fuerzas individuales. Este movimiento, que constituye la arquitectura misma de los tres volúmenes de *El capital* de Marx, ha sido identificado y explicado en detalle por Rosdolsky en su comentario a los *Grundrisse*.[14] Puede esperarse, entonces, que se generen formas distintas de las de la simple identidad y, de hecho, las identificaremos en los términos de otro gran motivo temático de Adorno, la tensión entre lo universal y lo particular. Para este complejo de temas no hay a mano, sin embargo, un lema como el que teníamos para "identidad" (junto con la omnipresente "no identidad"), pero será conveniente ver sus operaciones arracimándose alrededor de un término de crisis más histórico, "nominalismo". La interpretación de una lógica del capital más sistemática debe entonces distinguir entre estos dos motivos, el de la identidad y el del nominalismo, que son respectivamente derivaciones del intercambio y del capital.

Pero el rechazo relativamente superficial de Habermas de esta línea de investigación refunde estos dos momentos diferentes:

> Para analizar la doble forma de la mercancía como valor de uso y valor de cambio, y la transformación de su forma natural en su forma valor, Marx se sirve del concepto hegeliano de abstracción; en tal sentido, el valor de uso y el valor de cambio se relacionan entre sí como la esencia y el fenómeno. Esto hoy nos plan-

[14] Roman Rosdolsky, *The Making of Marx's Capital*, Londres, 1977 [trad. esp.: *Génesis y estructura de El Capital de Marx*, México, Siglo XXI, 1979]. Véanse también los innovadores comentarios acerca de los *Grundrisse* y de los manuscritos de 1860 de Enrique Dussel, *La producción teórica de Marx*, México, Siglo XXI, 1985, y *Hacia un Marx desconocido*, México, Siglo XXI, 1988.

> tea dificultades ya que no podemos utilizar sin más categorías de la *Lógica* de Hegel sin someterlas antes a una reconstrucción crítica; la extensa discusión sobre la relación entre *El capital* de Marx y la *Lógica* de Hegel, más que despejar esas dificultades, no ha hecho otra cosa que sacarlas a la luz. Por eso no voy a adentrarme más en el análisis de la forma de mercancía. Tampoco lo hace Lukács. Sólo le interesa el efecto de reificación que se produce a medida que la fuerza de trabajo de los productores se convierte en mercancía.[15]

Esta afirmación constituye una importante divisoria de aguas, esta vez de la llamada teoría de la reificación, y representa algo más significativo que la crítica de Habermas de la producción en Marx (que, desde el momento en que este último no es tan produccionista como él lo afirma, deja a Marx y al marxismo relativamente intactos). Las observaciones acerca de Lukács son pertinentes pero irrelevantes, ya que la lógica del capital surge más bien de Adorno, y necesariamente va más allá del problema de la categoría lógica que corresponde a la simple forma mercancía (la impaciencia misma de Adorno con la simple "teoría de la reificación" da testimonio de su percepción de la complejidad de los problemas lógicos implicados).

En el período posmoderno, por lo general no resulta efectivo intentar argumentar sobre la base de un impulso adquirido: por ejemplo, afirmar que al haber sido convincentemente refutado esto o aquello podemos pasar a otra cosa. Kant fue más sabio, entendió que su propia "refutación" de la prueba ontológica de Dios (definitiva sin duda) no iba a tener "consecuencias prácticas" de ninguna índole. Pero cuando –en varios posmarxismos, por ejemplo–, un Habermas o un Derrida, o incluso autores más banales como Hindess y Hirst, afirman que este o aquel modo de contemplar las cosas está ahora definitivamente pasado de moda, pode-

[15] Jürgen Habermas, *Theory of Communicative Action*, *op. cit.*, vol. 1, p. 357.

mos esperar confiados en que el espécimen supuestamente extinto reaparecerá en los catálogos en un futuro cercano. (Y lo mismo puede decirse de la manera en que se supone que la filosofía analítica nos ha liberado de varios "seudoproblemas" o "vestigios metafísicos".) La cuestión es, no obstante, que como el posmodernismo evita la tradición y el canon, *nunca* puede darse nada por sentado, nadie admitirá que algo ha sido probado o refutado de una vez por todas, y como el movimiento de la teoría debe ser recreado a cada instante, no puede de esta manera tradicional "adquirir impulso".

En todo caso, yo también pienso que el pronóstico de Habermas del *Zeitgeist* (o de la "situación espiritual de nuestro tiempo") es sencillamente erróneo: cantidad de indicios apuntan a un inminente resurgimiento de Hegel, de una clase diferente, que probablemente produzca un resurgimiento de la lógica del capital junto con él y no sólo en esos campos (fundamentalmente, en la teoría política del tipo llamado "derivacionista del Estado")[16] donde todavía prospera. Pero el Hegel que surge de esta relectura será un Hegel desconocido, materialista y matemático, uno que surge *después* de los *Grundrisse*, muy distinto del Hegel idealista y conservador que precedió la escritura de la primera gran obra de Marx, el comentario inédito a la *Filosofía del derecho*. Entretanto, una exploración de la influencia de las formas abstractas o lógicas del capital en el campo del estudio de la vida cotidiana

[16] Véase, para un resumen completo y específico de esta tradición, el libro de Bob Jessop, *The Capitalist State*, Nueva York, 1982, cap. 3. Véase también *Value, Social Form and the State*, ed. de Michael Williams, Nueva York, 1988, cuyo editor comienza: "Los capítulos que siguen han surgido por oposición a la extendida vuelta del marxismo contemporáneo a las preocupaciones metodológicas de las ciencias sociales ortodoxas: positivismo, análisis, individualismo y naturalismo. Esta vuelta, que se ha manifestado recientemente en el autodenominado 'marxismo analítico' [...], se basa en el rechazo tácito (y a veces explícito) del lugar crucial de la dialéctica hegeliana en la teoría marxista, el papel de formas de conciencia en la regulación de la sociedad burguesa y de la visión de los escritos tempranos de Marx del Estado, la sociedad civil y la crítica del derecho" (p. 1).

y de la "cultura" (en el sentido amplio en que Adorno usaba el término) que se está desarrollando puede llegar a corregir algunas de las consecuencias del célebre y germinal capítulo sobre la "industria cultural".

III.

Puede formularse ahora otra constelación de objeciones, que ya ha sido insinuada, en términos de un supuesto "modernismo" fundamental en el pensamiento de Adorno. Este tema nos llevará a unas pocas reflexiones finales acerca de su importancia en nuestro propio período posmoderno. Pero ahora se trata de algo distinto de la relación de Adorno con el modernismo estético en cuanto tal y se refiere a su propia modernidad como escritor, es decir, fundamentalmente como filósofo. Se puede, sin mayores dificultades, imaginar proyectos filosóficos "modernos" libres de simpatías culturales o estéticas de cualquier tipo.

No parece particularmente eficaz empezar esta exploración con una lista de control, aunque ya hemos visto una cantidad de rasgos en la obra de Adorno, los signos y los síntomas más característicos de lo moderno, que serían candidatos a esa lista. Ya he mencionado el aire de autorreferencialidad que alienta en su obra, en especial cuando se asigna la función excepcional de preservar valores y un lenguaje que están en proceso de disolución y desaparición. La pregunta por la perspectiva surge entonces con gran fuerza –no todavía el más desesperante punto arquimédico de la especulación de la década de 1960 (¿los estudiantes o las clases marginadas como "sujeto de la historia"?)–, y se la responde muy a menudo directamente en términos de privilegio de clase, como en el primer párrafo de *Minima Moralia*, arrojado como un guante, o en el planteo apenas un poco más elusivo de *Dialéctica negativa* (51/41 [48]): "Sólo los que [el mundo administrado] no ha modelado del todo están humanamente en condiciones de resistirle". En la dialéctica de los intelectuales de ciertos medios indepen-

dientes, esto va más allá de lo que le gustaría a Horkheimer, pero claramente apunta a problemas de la década de 1960, cuando la especie casi se había extinguido. No hay que dar por sentado que los artistas carismáticos del período moderno –quienes con entusiasmo se atribuyeron facultades de videntes y profetas– tuvieran una visión más clara de la naturaleza de los problemas en los que estaban inmersos, pero encontramos en ellos una autorreferencialidad equiparable cada vez que se presenta la cuestión del poeta (que reemplaza a la del filósofo).

La inmediata historicidad del tema en manos de Adorno señala entonces el paso siguiente, que resulta obvio, y al principal candidato de todos para la característica modernista básica *par excellence*, a saber, el tiempo y la temporalidad, y cierta clase de filosofía de la historia, o quizás deberíamos especificar más en detalle este motivo como una atención a la temporalidad en tanto un modo de comprender la historia, el uso de las protensiones y retenciones del tiempo existencial como un instrumento para comprender la dinámica de una historia colectiva externa que, de otro modo, es accesible sólo en los "hechos" y en los *faits divers*. Tampoco la perspectiva por sí sola sería entonces "moderna" –la pasión historicista en cuanto tal, o el "sentido interno" al que son tan afectos quienes escriben diarios y autobiografías–; por otra parte, la enorme expansión técnica –uno querría decir tecnológica– de la subjetividad en lo moderno, que incluye un notable laboratorio nuevo y ampliado para los registros y las inscripciones temporales, parecería desarrollarse a la par con un angustiado estado de alerta ante esos sonidos distantes de la calle que presagian la gestación de inimaginables convulsiones históricas, el comienzo y el fin de mundos enteros.

Si esta segunda dimensión histórica y social de lo moderno se ha perdido para los estadounidenses, cuyo panteón modernista se reúne bajo las rúbricas de "tiempo" y "el individuo", esto es así porque –Adorno está allí para decírnoslo– los súbditos de la constitución estadounidense prefieren pensar en crisis y en catástrofes, en revolución, en *Weltuntergang* –incluso en el fin de la

vieja aristocracia y una cantidad de "fines de eras"– profundamente europeas en un sentido negativo y censurable ("la historia" debería entonces ser aquello de lo que los europeos deberían avergonzarse, en oposición a la franca indecencia pecuniaria que Adorno les atribuye a los estadounidenses en "Olet"; *MM*, 259-261/195 y 196 [213]).

Lo que le permite a la temporalidad en Adorno atribuirse esta función específicamente moderna es algo que ya empezamos a identificar, sobre todo en la coordinación entre un sentido personal e idiosincrático de las ocasiones perdidas y de las supervivencias intempestivas y un paradigma histórico ahora más que meramente no sincrónico, en el cual las "fases" del desarrollo social y productivo se acumulan, pasan, nos tienen esperando o resulta que ya han sucedido y ya han sido olvidadas.

En mi opinión, no hay ningún tema aislado de este tipo, ni siquiera uno tan fundamental como el de la temporalidad misma, que sea suficiente para dar cuenta del tenor modernista de cierto tipo de pensamiento (o de expresión formal); la razón ya fue dada por anticipado en la fascinación (profundamente modernista) de Benjamin y de Adorno por la "constelación", un conjunto de elementos móviles y cambiantes en los cuales la relación pura, más que el contenido sustantivo, marca su estructura como totalidad. Esto significa que en una constelación no puede haber rasgos "fundamentales", centros, "instancias últimas determinantes" o esenciales, excepto la relación de todos estos contenidos entre sí. La noción es casi althusseriana *avant la lettre*; también conserva algo así como una nostalgia de un centro o de una forma unificada (no necesariamente orgánica), como lo demostró Derrida en su influyente ensayo sobre Lévi-Strauss acerca del concepto afín de estructura.[17] En este ensayo, que fue considerado como la jugada inicial de lo que ahora llamamos postestruc-

[17] Jacques Derrida, "La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", en *L'Ecriture et la différence*, París, 1967, pp. 409-428 [trad. esp.: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1992].

turalismo, parece oportuno señalar que el desenmascaramiento de Derrida del secreto *modernismo* de Lévi-Strauss constituye el primer paso hacia la inauguración de un *pos*modernismo basado en el juego y en el azar (en pocas palabras, en la "estética" misma, si uno se pone a pensarlo).

Éste es, en mi opinión, el lugar del cual debemos partir para dar cuenta del modernismo de Adorno, en especial desde el momento en que exige un retorno a esas concepciones problemáticas de totalidad, y de lo universal y lo particular, que son "centrales" en Adorno según nuestra lectura. Pero el análisis de Derrida está por supuesto formulado en el lenguaje del naciente posmodernismo y presentado desde su perspectiva futura o emergente; desde la perspectiva de lo moderno, las cosas se ven un tanto diferentes y sería más apropiado reescribir la descripción en términos de una crisis de la *representación* y de un compromiso con ésta simultáneos. Lo que Adorno nos enseña –junto con el regreso, en el posmodernismo, a los libros ya cerrados y sellados de los clásicos del panteón moderno– es que las cuestiones de representación se vuelven interesantes y desesperantes, de fundamental importancia, sólo cuando se mantiene en su lugar un concepto de totalidad como algo más que una mera "idea reguladora".

La representación de ítems individuales es, en el mejor de los casos, una cuestión de apreciación estética o de interés en las *belles lettres*; tampoco surge realmente la representación como un tema o un dilema por sí mismo cuando la posibilidad de un acceso realista a la totalidad social se da por sentada y por adelantado. Es sólo en la segunda etapa o etapa monopólica del capitalismo y el surgimiento de un sistema imperialista clásico más allá de los confines de las distintas experiencias nacionales que empieza a aparecer una duda radical estética y epistemológica acerca de la posibilidad de comprender a la sociedad como una totalidad: y es precisamente esta duda radical la que inaugura el modernismo y constituye su drama representacional específico. Por otra parte, cuando, en la era posmoderna y multinacional, la "totalidad" ya

no parece ser un tema relevante, convirtiéndose en algo a cuya falta uno se ha acostumbrado o en algo que no se quiere alcanzar por razones morales o políticas, entonces se desvanecen los problemas representacionales más urgentes (de naturaleza filosófica tanto como formal).

La tensión central en la obra de Adorno era, sin embargo, precisamente la de la relación entre lo universal y lo particular, que está ligada a la tensión objetiva entre la totalidad social y sus sujetos. Esta tensión específicamente modernista se inscribe en las oraciones individuales tanto como determina las soluciones arquitectónicas ad hoc de la dialéctica negativa como un modo de *Darstellung* filosófica. Como ya lo he planteado, también debe ser recuperada en la apologética del "ensayo" como forma, cuyos valores se confunden con más facilidad con los posmodernos, que ahora nos son más familiares. Por último, las aproximaciones de Adorno a la problemática modernista de la representación es lo bastante tardía como para incluir una cuestión de crucial interés para nosotros hoy en día, que por lo general debemos traer desde afuera de nuestro propio presente a los clásicos modernos, y esto es una reflexión y una tematización del paso de lo moderno mismo, las razones de su desaparición y la naciente percepción de un panorama intelectual en el cual lo negativo, o la "teoría crítica", se habrá convertido de una manera definitiva en cosa del pasado.

IV.

Es ahora el momento de determinar el valor de Adorno para nosotros en pleno posmodernismo, mientras este último se desarrolla en zonas trasnacionales heterogéneas, en las cuales se preservan las desigualdades nacionales. (Quizás esto debería ser especificado: para nosotros, como intelectuales en los países capitalistas avanzados; quizás incluso sólo para "nosotros", como intelectuales estadounidenses.)

Debemos empezar por reconocer la posibilidad de argumentar a favor del posmodernismo de Adorno, o al menos de un cierto Adorno posmoderno. Pero esta argumentación debería basarse en algunos textos acerca de la música que no son sus escritos canónicos, los austeros monumentos retrospectivos a los grandes modernos, como los dólmenes que *Filosofía de la nueva música* le erige a Schönberg y a Stravinski. Pero textos menos conocidos, sobre todo el ensayo "Vers une musique informelle",[18] documentan ampliamente su simpatía y su apoyo a la nueva producción musical de posguerra que se organizó en torno a la estación de radio de Colonia y los conciertos de música experimental en Kranichstein y Darmstadt asociados con los nombres, hoy en día famosos, de Boulez y de Stockhausen. Esa simpatía, junto con los libros sobre Mahler y Berg, deja en claro que estábamos equivocados al confundir la valoración histórica de Adorno de la importancia central de Schönberg con un gusto personal o una inclinación hacia el compositor y teórico vienés, cuyo callejón sin salida repetidas veces definió como tal.

También nos equivocamos al tomar literalmente la retórica del análisis, y suponer que una poderosa articulación de lo que parecían contradicciones terminales en el sistema musical –aunque se emitieron juicios similares para otras artes, con contradicciones análogas que denotaban una obstrucción en la naturaleza misma del tiempo histórico– implica que hay que dejar de componer; tampoco él lo hizo. El concepto de una *"musique informelle"* es ya considerablemente posmoderno, por la manera en que incluye una reacción contra las exigencias irreversibles de la estética modernista, tiempo, cambio y progreso, junto con la reacción, más previsible, contra sistemas del tipo del de Schönberg, en la forma de lo ocasional o aleatorio, reglas para ser usadas una sola vez, junto con el esfuerzo de dejar de lado la historia (musical). (Hay incluso una palabra amable para John Cage, y la cuestión en su conjunto nos hace pensar un

[18] En *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Fráncfort, 1978, pp. 493-540.

poco en el *pensiero debole* italiano trasladado al ámbito de la música.) Este relajamiento de la lógica de la historia es muy distinto, por supuesto, de la nueva estética que Benjamin intentó inventar y proyectar, en una situación igualmente contradictoria.

Pero es muy coherente con un rasgo particular del pensamiento de Adorno, que él a veces presentó como el programa mismo de su propia obra: a saber, el énfasis, en especial en "El ensayo como forma" (*NL*, 9-33),[19] en el repudio al sistema y el compromiso con lo fragmentario y lo ocasional, con una libertad en el instante que evitaba la tradicional aspiración alemana a la *Hauptwerk* [obra magna] y a la verdad arquitectónica. Esta particular retórica, que a algunos les ha recordado el romanticismo de Jena,[20] no me resulta en especial convincente en Adorno, o en Lukács, quien le dio inicio,[21] y a quien podemos ver, como a Adorno, discutir indefinidamente contra su propio poderoso *esprit de système* más que (como Nietzsche) manifestar, de una manera temperamental, despreocupada e irresponsable, una total libertad con respecto a esta tentación.

Es cierto que Adorno escribió una cantidad de pequeñas piezas, jugó con el "fragmento" (sobre todo en *Minima Moralia)*

[19] También consideró la "Introducción" a su libro sobre Husserl algo así como un manifiesto en el mismo sentido. Véase también *Against Epistemology*, trad. de Willis Domingo, Cambridge (MA), 1983, pp. 3-40. Lo que uno añora en "El ensayo como forma" es la falta de toda consideración acerca de la infraestructura genérica e institucional del "ensayo" en el periodismo cultural, los suplementos culturales, etcétera, factores que reducen considerablemente y desmitifican la supuesta "libertad" del género.

[20] Una lectura del capítulo "Fragment" en la versión ya canónica del romanticismo de Jena de Philippe Lacoue-Labarthe y de Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute*, nos hará recordar notables diferencias; incluso si uno no considera que los románticos de Jena fueron unos charlatanes, su contraproducente insistencia en la naturaleza necesariamente incompleta de toda expresión está muy lejos en su espíritu de la forma que tiene Adorno de enfrentar lo que para él también representaba el dilema *necesario* de la representación de la "totalidad".

[21] Véase "On the Nature and Form of the Essay", en Georg Lukács, *Soul and Form*, trad. de Anna Bostock, Londres, 1974 [trad. esp.: *El alma y las formas*, Madrid, Editora Nacional, 2002].

y produjo aforismos de una clase particularmente certera y mortífera. Pero el núcleo de la cuestión reside en su concepción del filosofar mismo, después del fin de los grandes sistemas: ¿implican los "modelos" de *Dialéctica negativa* una práctica de la *philosophie informelle* del tipo propuesto por Richard Rorty y a veces también descripta como "posmoderna"? Esto implicaría un filosofar de tipo ocasional, una resolución de problemas ad hoc y una clase de "pensamiento abierto", como él mismo lo dice, "sin protección contra el riesgo de la desviación hacia lo arbitrario; nada le garantiza el estar suficientemente empapado de la cosa como para superar ese riesgo" (*DN*, 45/35 [42]). La retórica de lo abierto y de lo cerrado, que en este punto debería despertar de inmediato las más serias sospechas y hacer sonar las señales de alarma, es bastante ominosa. De todos modos, no he hecho una lectura de los modelos de *Dialéctica negativa* de esta manera aleatoria o azarosa, y debería quedar en claro que no encuentro las caracterizaciones de Adorno como posmoderno más convincentes que los que lo ven como un "romántico tardío". Pero está más allá de toda duda que dejó un lugar a la posible emergencia del posmodernismo.

Sin embargo, la relevancia de Adorno para el posmodernismo, en su sentido fuerte como una dominante cultural, debe buscarse en otra parte, en las polémicas filosóficas y sociológicas. De hecho, lo que Adorno llamó positivismo es precisamente lo que ahora nosotros llamamos posmodernismo, sólo que en una etapa más primitiva. El cambio en la terminología es sin duda de capital importancia: una filosofía de las ciencias acartonada, decimonónica, pequeñoburguesa y republicana surgiendo del capullo de su cápsula de tiempo como el iridiscente lustre del consumismo de la vida cotidiana en el veranillo tardío del súper Estado y del capitalismo multinacional. De la verdad a la mercadería último modelo, de la respetabilidad y la "distinción" burguesas a las autopistas y las playas, de las anticuadas familias autoritarias y los profesores con barbas a la permisividad y la pérdida de respeto a la autoridad (que, de todos modos, todavía rige). La pre-

gunta acerca de la poesía después de Auschwitz ha sido reemplazada con la de si es posible leer a Adorno y a Horkheimer junto a la piscina.

Éste, entonces, es el primer servicio que nos pueden prestar: recuperar la sensación de algo sombrío e inminente en el sol contaminado de los centros comerciales; algo del antiguo sentimiento al estilo europeo clásico de fatalidad y de crisis, que incluso los países del Mercado Común han desechado en su propia metamorfosis de crisálida, pero que Estados Unidos ya puede usar mejor que ellos, por ser una sociedad más vieja y destartalada ahora por contraste (un poco como finalmente ser mayor que el propio padre, como lo expresó una vez Sartre). Es, sin embargo, un problema representacional: imágenes de rieles en desuso y fábricas abandonadas que ya teníamos en los años treinta, críticas a la sociedad de consumo y sus íconos (dientes brillantes y sonrisas) que teníamos en los años cincuenta. Ahora ya son cosa del pasado, incluso en su inesperada combinación estructural entre sí; el verdadero problema tal vez sea, como lo dijimos antes, el tema de la representación, de la representación de esa totalidad acerca de la cual todo el posmodernismo concuerda en que incluso si existiera sería irrepresentable e imposible de conocer. La dialéctica –también esa cuestión frustrante y exasperante, la dialéctica *negativa*– quizás sea una forma de lograr la cuadratura del círculo que no hemos intentado todavía: empezar al menos desde allá dentro de la cabeza y sus estereotipos sin creer ni por un minuto que alguno de ellos son personales o subjetivos. Si tal pensamiento pudiera, por último, trepar y asomarse a una de las órbitas de nuestros ojos (como el personaje de *Fin de partida*), podría echarle un vistazo a algo real por un momento antes de que la escalera se venga abajo.

El positivismo se transforma en posmodernismo cuando, como la filosofía en el anterior paradigma, se ha realizado y abolido a sí mismo. Adorno insiste en un aspecto de su misión, ofreciéndonos de este modo una útil descripción: quiere abolir lo subjetivo, cuando toma la forma de pensamientos, interpretaciones y opiniones (quizás también quiere abolir el lenguaje que les corres-

ponde: el poético, el emotivo y el retórico). Esto es lo mismo que decir que es un nominalismo, y que como tal quiere reducirnos al presente empírico (o usar el presente empírico como la única pauta para imaginar otras situaciones y otras circunstancias temporales). Quiere abolir el valor como tal, y cualquier forma de pensar que haga surgir la cuestión de los fines (la formulación de la llamada "crítica de la razón instrumental"), sin excluir la dialéctica misma, e incluyendo en gran medida todas las demás ideologías visionarias a las cuales también les promete el "fin".

Lo posmoderno también es, en ese sentido, la realización y la abolición del liberalismo, el cual, sin lograr ya sostenerse como una ideología y un valor al igual que el conservadurismo tradicional, puede funcionar de una manera más efectiva después de su muerte como ideología, realizándose en su forma más tradicional como un compromiso con el sistema de mercado, que se ha convertido en sentido común liso y llano y ya no más en un programa político. Todas las críticas a ese positivismo son ciertas e inútiles al mismo tiempo porque pueden movilizar sólo representaciones anticuadas e ideologías que han perdido actualidad. En ese punto, incluso hablar del no ser del pensamiento deja de ser efectivo, que era lo que se deseaba en primer lugar. Lo que ya no es está tan ausente como lo que nunca fue, o lo que aún no es o nunca va a ser; sólo el ser queda, aunque ya no lo llamamos así desde que la palabra misma carece de sentido sin su opuesto, la nada, que ha sido sacada de circulación.

Adorno era un aliado dudoso cuando todavía había corrientes políticas de oposición poderosas de las cuales su quietismo temperamental y cascarrabias podía distraer al lector no comprometido. Ahora que por el momento esas corrientes permanecen inactivas, su bilis es un saludable contraveneno y un solvente corrosivo para aplicar sobre la superficie de "lo que es". Incluso su economía arcaica ahora parece acertada y oportuna; muy en el espíritu de su propia construcción del tiempo, su teoría del capital monopólico completamente pasada de moda puede ser justo la imagen que necesitamos, a falta de nuestras

propias imágenes, ya que lo incitó a explorar el sistema en sus más mínimos recovecos y ranuras, sin paranoia, y con una eficacia que puede servir de ejemplo a aquellos que se sienten desmoralizados por la descentralización del actual, que ofrece una cantidad de productos idénticos (o sus transformaciones modulares) en vez de la sede central deprimente y sin ventanas que pensábamos estar buscando.

En una situación anterior de desarrollo desigual, la dialéctica de Adorno (y el llamado por lo general marxismo occidental) podía ser entendida como un marxismo específico y restringido al Primer Mundo, la propiedad de intelectuales, un instrumento intelectual especializado muy distinto de los reclamados por el subdesarrollo o la construcción socialista (pero no menos válidos, en su uso y situación apropiados, de lo que fueron). De una manera también desigual, una nueva y repentina expansión del sistema mundial ha anulado esas desigualdades y las ha reemplazado por otras que por ahora no entendemos del todo bien. Los movimientos de liberación en el Tercer Mundo neocolonial han desaparecido de la noche a la mañana, mientras que las instituciones del socialismo actual parecen derretirse como nieve en un día de sol. La transformación socialista de los seres humanos y de las relaciones sociales prevista por Marx, sin embargo, tenía como condición de posibilidad un régimen de alta productividad y tecnología avanzada, que ningún voluntarismo puede convertir en realidad. El estalinismo está desapareciendo no porque falló, sino porque tuvo éxito, y realizó su misión histórica al forzar la rápida industrialización de un país subdesarrollado (de ahí su adaptación como modelo para muchos países del Tercer Mundo). Como lo ha observado Gorz, en ese sentido, ¡el comunismo es la "primera etapa" hacia el socialismo! (Basta recordar cómo en Polonia la industrialización bajo una única administración global –el Estado– fue la condición previa para el surgimiento de un movimiento obrero nacional.) El problema, que todavía no ha sido resuelto, consiste ahora en asegurar la llegada del segundo paso.

De hecho, lo que sigue a la abdicación del Partido de sus responsabilidades ideológicas para reinventar y proyectar una visión del modelo socialista es un vacío en el Estado que, al mismo tiempo, aunque sólo de una manera provisional, se llena con el espectáculo de los intelectuales, de la *intelligentsia* misma, en el poder: algún futuro Marx puede superar las páginas correspondientes de *El dieciocho brumario* satirizando la euforia con la cual esta casta celebra y confirma la adquisición de los valores profesionales propios del gremio ("libertad" de expresión y elecciones "libres") y luego enfrenta desorientada su crisis de producción y empieza a tener conflictos, volviéndose a unir sólo para extender la mano para pedir dinero al gran aliado y defensor de la "libertad", un Estados Unidos que, habiendo neutralizado con benevolencia a la Unión Soviética, sigue con la reconquista de Panamá y se prepara para todo tipo de operaciones "defensivas" locales en todo el mundo.

En el vacío de este interregno sólo pueden fluir los grandes negocios, comprando industrias nacionalizadas a bajo precio y cosechando los beneficios de la mano de obra barata abierta a las multinacionales por el completo colapso de los Estados nacionales autónomos. El rápido deterioro del Segundo Mundo y su caída al nivel de un Tercer Mundo *tout court* es entonces el *telos* de esta historia actual y el objetivo funcional hacia el cual se mueve; el liberarse de la vieja piel de serpiente de una etapa desgastada y el surgimiento de un nuevo capitalismo más auténticamente global determinan el implacable desenmascaramiento de la debilidad estructural del socialismo en el Este (como también el anuncio del fin y el doblar de las campanas por el desarrollo autónomo del Tercer Mundo), donde una postura idealista y revolucionaria parece haberse desplazado hacia los opositores populares al Estado durante tanto tiempo como el que se necesita para transformar a estos últimos en un conjunto de consumidores o mano de obra "en la miseria" para el capital extranjero.

Nada de esto constituye una refutación del marxismo, que sigue siendo, por el contrario, la única forma actual de pensamiento que intenta dirigir nuestra atención hacia las consecuencias eco-

nómicas de la nueva "Gran Transformación", aun a riesgo de echar un balde de agua fría sobre sus ilusiones superestructurales. El capital y el trabajo (y su oposición) no desaparecerán bajo la nueva administración, ni existirá, posiblemente, en el futuro, como tampoco existió en el pasado, una "tercera vía" posible entre el capitalismo y el socialismo, por más contaminadas que estén la retórica y la conceptualización de este último para las personas a quienes los burócratas se las repitieron como loros. No se puede concebir un futuro, sin embargo, en el que esté ausente un profundo compromiso ideológico con la política, es decir, con la política de izquierda. Es obvio que el fundamento de ese compromiso es inconsciente y está sobredeterminado por la familia y la infancia, como también por la clase y las experiencias; e incluso la sociedad de un Primer Mundo posmodernizado por completo no carecerá de gente joven cuyo temperamento y valores sean auténticamente de izquierda y tengan la visión de un cambio social radical reprimido por las normas de la sociedad mercantilista. La dinámica de ese compromiso no se deriva de la lectura de los "clásicos marxistas", sino más bien de la experiencia objetiva de la realidad social y de la forma en la cual una causa o un asunto aislados, una forma específica de injusticia, no puede realizarse ni corregirse sin considerar la entera red de niveles sociales interrelacionados como una totalidad, que exige luego la creación de una política de transformación social. El privilegio de los textos de Marx –y la razón por la cual su nombre, quizás de un modo abusivo, sigue relacionado con una política de esa índole en contraposición con otros pensadores sociales– es que Marx hizo esta experiencia totalizadora en los principios mismos de su carrera, como lo demuestra la trayectoria de sus primerísimos artículos editados e inéditos. Si la palabra marxismo desaparece al borrarse todas nuestras huellas en alguna nueva Edad Oscura, la cosa misma va a reaparecer inevitablemente.

En cuanto a la situación actual, Korsch nos mostró largo tiempo atrás, en el corpus marxiano mismo, cómo la modalidad y la metodología de los análisis variaba a causa de la gran polaridad

interna entre voluntarismo y fatalismo (o determinismo) según los cambios en la situación social objetiva, y sus grandes ritmos cíclicos que alternan situaciones de promesa y cambio (llamados prerrevolucionarios) con otras de una geología social cerrada tan densa que no parece posible ninguna perspectiva de modificación (al menos para esos efímeros sujetos biológicos que somos). La nuestra parece, por el momento, estar más cerca de esta última situación que de la primera, y el pensamiento que nos resulte útil debe variar de acuerdo a esto.

Tal es el espíritu con el cual propongo a Adorno como un modelo dialéctico para la década de 1990. Su dialéctica introspectiva o reflexiva corresponde a una situación en la cual –debido a las dimensiones y a las desigualdades del nuevo orden global– la relación entre lo individual y el sistema parece mal definida, o fluida, incluso disuelta. El énfasis excesivo de Adorno en lo que él llama teoría –definida como el descubrimiento de la presencia ausente de la totalidad dentro de las aporías de la conciencia o de sus productos– no es una mala lección para los intelectuales hoy en día, cuando la anterior noción de teoría crítica como negatividad permanente y crítica social implacable parece mejor para caracterizar la práctica de un Sartre que los ideales de los pensadores posmodernos. La "situación actual" sin duda conlleva una cantidad de exigencias urgentes además de la teoría dialéctica. De todos modos, "no sólo la teoría, sino también su ausencia, se convierte en una fuerza material cuando se apodera de las masas".

ÍNDICE DE NOMBRES Y CONCEPTOS

abstracción: 53, 54, 65, 66, 71, 72, 77, 94-96, 115, 116 n., 230, 248-250, 259, 260, 354.
Adorno, Theodor: 18 n.; acerca de Proust: 60, 61, 170, 180, 183, 184, 190, 295, 296; *Dialéctica negativa*: 17, 19 n., 24, 26, 28, 35, 40, 42, 46, 49, 52, 61, 86, 87, 95, 99, 101, 102, 105, 110, 115, 121, 122, 125, 128, 143, 144, 151, 156, 162, 164, 173, 177, 182, 186, 189-191, 270, 271, 342, 346, 350 n., 357, 364; "Discurso sobre poesía lírica y sociedad": 311; "El ensayo como forma": 363; *Filosofía de la nueva música*: 104, 255, 362; *La disputa positivista en la sociología alemana*: 342; "La idea de historia natural": 151; *La personalidad autoritaria*: 66, 238; *Minima Moralia*: 17, 50 n., 78, 119, 127, 138, 140 n., 141, 146, 154, 162, 165, 166, 170, 182 n., 183 n., 184, 198 n., 291, 302, 357, 363; *Noten zur Literatur [Notas sobre literatura]*: 17, 39, 311 n.; *Prismas*: 75; "Sociedad": 67, 342; *Teoría estética*: 17, 24, 26, 45, 46, 71, 73, 124, 172, 185, 191, 195, 198, 201, 204, 206, 208, 209, 213, 216, 229, 237, 239, 246, 248, 260, 261, 268, 269, 271, 275, 279, 281, 295, 305, 306, 309, 314, 318, 321, 322, 324, 325, 335, 336, 339; *Ensayo sobre Wagner*: 17, 90, 232 n., 281, 282, 332, 334; "Vers une musique informelle": 292 n., 362; y Max Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*: 17, 27, 29, 35, 36, 39, 40, 66, 69, 86, 108-110, 118, 122, 154, 158-160, 163, 165-169, 171-173, 175, 183, 204, 214, 216, 217, 220, 230, 231, 233, 237, 239, 248, 251, 273, 275, 302, 312, 324-326, 340, 345, 349.
alegoría: 297, 298.
Alemania: Adenauer, período de: 18 n., 19, 24, 66; nazi: 169, 182, 218, 224, 239.
alienación: 44, 61, 130, 155, 288.
Althusser, Louis: 22, 78 n., 43, 72, 102, 159, 224.
Altman, Robert, *Popeye*: 162.
Anderson, Perry: 22, 28 n., 79.
Antiguo Testamento: 39.
antisemitismo: 36, 65, 66, 110, 65, 169, 237-239.
antropología: 44, 61, 130, 155, 288.
Ardrey, Robert: 155.
Aristóteles: 197, 201.
arte: 197-199, 206-209, 212, 213, 215, 216, 228, 229, 232, 233, 235, 236, 255-257, 262, 263, 270, 272, 273, 303, 304, 306, 309, 325, 326, 331, 332, 340, 341; autónomo: 117, 209; como mónada: 284-287, 337; gran arte: 229; moderno: 44, 46, 219, 236, 237, 261, 265, 267, 292, 294, 306, 314, 339; objetivo: 195, 196, 276, 277; obras de: 27, 56, 71, 78, 135, 192, 195, 199, 203-208, 232 n., 233, 243-245, 251-253, 259, 260, 262, 266, 267, 269, 270-276,

283-286, 288, 289, 294, 295, 298, 301-305, 308-311, 314-319, 321, 323, 324, 327-329, 331, 332, 335-337, 341, 352; político: 335, 337; y felicidad: 327, 328. *Véanse también* estética; modernismo, estético
Auerbach, Erich: 39, 40.
aura, concepto de: 109, 309.
Auschwitz: 20, 179-181, 183, 264, 365.
autonomía: 82, 83, 98, 141, 272.

Bajtín, Mijaíl: 280, 311.
base, concepto marxista de: 78-80, 271, 272, 284.
Baudelaire, Charles: 232 n., 248, 253, 259, 265, 276, 281, 292, 297.
Beckett, Samuel: 61 n., 246, 264, 265, 267, 303, 317, 332; *Fin de partida*: 365.
Beethoven, Ludwig van: 104, 262, 263, 265-269, 294, 319, 330, 332, 337.
Bell, Daniel: 153.
belleza, concepto de: 45, 46, 61, 77, 202, 327, 328, 330.
Benjamin, Walter: 11 n., 18 n., 20, 42, 80, 85, 87-99, 101, 107-109, 111, 137, 140, 163, 171, 184, 209, 232 n., 233, 281, 291, 292, 297, 298, 309, 359, 363; acerca de la cultura: 171, 233; "El autor como productor": 297; *El origen del drama barroco alemán*: 42, 85 n., 88, 90; la Idea en: 41, 93-99, 101; *Passagenwerk* [*Libro de los pasajes*]: 80, 89; "Sobre algunos temas en Baudelaire": 281, 292; y el concepto de aura: 109, 309; y el concepto de constelación: 87, 96, 98, 99, 359.
Berg, Alban: 18 n., 265, 362; *Lulú*: 184; *Wozzek*: 184.
Bergson, Henri: 38.
Bloch, Ernst: 18 n., 182, 184, 191, 221, 227, 228.
Bloom, Harold: 141.
Bourdieu, Pierre: 25, 77 n.
Brecht, Bertold: 18 n., 20, 22, 209, 210, 287, 288, 335, 336; *El hombre bueno de Sezuan*: 336; *Galileo*: 336; *Mahagonny*: 209, 336.
Bubner, Rüdiger: 27 n., 121 n., 350 n., 352.
Buck-Morss, Susan: 19 n., 89.
Bürger, Peter: 272.

Cacciari, Massimo: 75.
Cage, John: 362.
capitalismo: 26, 48, 50, 73, 101, 117, 118, 146, 158, 164, 167, 169, 170, 181, 182, 248, 296, 297, 328, 329, 337, 338, 340. *Véase también* capitalismo tardío
capitalismo tardío: 21, 27, 55-58, 66, 118, 136, 143, 149, 181, 189, 196, 197, 221, 224, 226, 233, 342.
Carnap, Rudolf : 188.
Che Guevara: *véase* Guevara
ciencias: 35, 42, 102, 110, 152, 155, 161, 168, 169, 231, 249, 250; distintas de la ideología: 22, 90, 349; naturales: 123, 156, 175; sociales: 28, 144, 301.
cine moderno, concepto de: 58.
clase: 26, 27, 111, 112, 205, 206; lucha: 152, 204, 217, 289; sociedad: 205, 206, 302-304; solidaridad: 297, 298.
Collingwood, R. G.: 293.
Comte, Auguste: 180.
comunismo: 367.
concepto [*Begriff*]: 35-48, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 60, 64, 65, 79, 80, 83, 85, 86, 88, 92, 95, 96, 98, 101, 107, 114, 115, 308, 312, 313, 319, 347, 348, 353, 354.
conductismo: 127.
constelación: 86, 87, 92-103 *passim*, 107, 115, 154, 314, 359.
constructivismo: 270, 308.

consumo: 47, 77, 221, 222, 279.
contenido de verdad: 321, 323, 324, 327-334, 336, 341, 352.
cristianismo: 153.
Croce, Benedetto: 27, 51, 243.
cubismo: 295.
cuentos de hadas: 210.
cultura: 75, 76, 79, 80, 124, 125, 127, 141, 196, 197; crítica de la: 61, 62, 76-78, 81, 82, 174, 175; industria cultural: 117, 166, 169-172, 198, 202, 210, 214-218, 220-225, 227-230, 232, 235-237, 239, 244, 250, 257, 258, 260, 266, 285, 315, 326, 357. *Véase también* cultura de masas
cultura de masas: 35, 171, 209-211, 218-222, 225, 226, 229, 232, 233, 236, 258, 265, 281.

Dante Alighieri: 206.
Darstellung, concepto de: 29, 43, 58, 85, 87, 88, 90, 92, 93, 95, 101, 102, 105, 128, 130, 279, 346, 361.
Darwin, Charles: 64, 151, 152, 155, 158; *El origen de las especies*: 152.
darwinismo social: 152, 155, 175.
De Man, Paul: 28.
deconstrucción: 28.
Deleuze, Gilles: 36, 58.
democracia: 217, 218, 348.
Derrida, Jacques: 28, 99, 280, 347, 355, 359, 360.
Dews, Peter: 28 n., 346 n.
Dialéctica del Iluminismo (Adorno y Horkheimer): 17, 27, 29, 35, 36, 39, 40, 66, 69, 86, 108-110, 118, 122, 154, 158-160, 163, 165-169, 171-173, 175, 183, 204, 214, 216, 217, 220, 230, 231, 233, 237, 239, 248, 251, 273, 275, 302, 312, 324-326, 340, 345, 349; capítulo sobre la industria cultural: 169-172, 216, 217, 220, 230, 237, 239, 326, 357; capítulo sobre la *Odisea*: 39, 40, 165, 204, 238, 312.
Dialéctica negativa (Adorno): 17, 19 n., 24, 26, 28, 35, 40, 42, 46, 49, 52, 61, 86, 87, 95, 99, 101, 102, 105, 110, 115, 121, 122, 125, 128, 143, 144, 151, 156, 162, 164, 173, 177, 182, 186, 189-191, 270, 271, 342, 346, 350 n., 357, 364.
dialéctica, concepto de: 18-20, 24, 25, 30, 31, 36-38, 45, 46, 47-49, 52-58, 64, 65, 76, 86, 119-122, 168, 186, 187, 191, 192, 225, 226, 228, 229, 275, 276, 322, 323, 350, 351, 366, 367, 370; del iluminismo: 29, 110, 122, 159-161, 204, 273, 325, 326; negativa: 81, 105, 124, 136, 180, 345, 347, 361, 365.
dialéctica negativa: *véase* dialéctica, concepto de
Die Fackel: 107.
diferencia, concepto de: 36.
división del trabajo: 73-75, 116, 163, 164, 174, 301, 302.
Döblin, Alfred, *Berlin-Alexanderplatz*: 215.
dominio: 42, 47, 64, 138, 148, 154, 162, 223, 231, 252, 258, 324, 325, 351.
Dubiel, Helmut: 57 n., 173 n., 340 n.
Durkheim, Émile: 68, 147, 148.

Eagleton, Terry: 22, 225 n.
económico, categoría de lo: 25, 120, 170, 352, 353. *Véase también* base, concepto marxista de
Eisenstein, Serguéi: 58, 267.
El origen del drama barroco alemán: 42, 85 n., 88, 90.
Elias, Norbert: 162.
Eliot, T. S.: 198, 204.
empirismo: 24, 64, 72, 121, 156, 207.
Engels, Friedrich: 79.
épica: 39, 40, 312.
Escuela de Frankfurt: 18 n., 24, 28, 35, 50, 57 n., 75, 109 n., 133, 152, 154-156, 167, 173, 176, 182, 221, 228, 272 304, 312, 326, 349, 350.

Esquilo: 206.
Estados Unidos: 20, 223, 224, 358; y la Alemania nazi: 109, 170, 218, 219.
estética: concepto de, en Adorno: 63, 99, 111, 112, 135, 195, 199, 203, 204, 208, 209, 212, 213, 253, 264, 265, 299, 306, 307, 314, 324-326, 334-336, 350-353; concepto de, en Schlegel: 87; filosófica: 52, 144, 195, 201, 202, 206, 209, 245, 315.
estructuralismo: 20, 25, 28 n., 196.
Estudios sobre el prejuicio: 66.
ética: 122-125, 134, 135, 137-141, 179, 185.
existencialismo: 90, 127, 137, 155, 211, 329, 336.
experiencia estética, concepto de: 201, 202, 206, 208, 213, 215, 216, 222, 225, 245, 251, 269, 295, 322, 325-327, 337, 352.
extrañamiento: 17, 137, 307.

falsa conciencia: 43, 90, 114, 115, 171, 331, 332, 341, 349.
fantasía: 213.
fascismo: 27, 182, 217, 218, 326, 329, 348.
felicidad, concepto de: 226, 237, 238.
feminismo: 127, 154.
fetichismo: 118, 261, 303; de la mercancía: 216, 229, 232, 275.
feudalismo: 129.
Feuerbach, Ludwig: 147.
filme: 210, 220, 258.
Filosofía de la nueva música (Adorno): 104, 255, 362.
fordismo: 224.
formalismo ruso: 114, 248, 290.
Foucault, Michel: 228, 220, 349.
Frazer, James: 86, 161, 166.
Freud, Sigmund: 50, 162, 236, 315; *El malestar en la cultura*: 162.
Frye, Northorp: 209.
fuerza de trabajo: 47, 134, 355.
fuga: 296.
funcionalismo: 77, 78, 258.

Gadamer, Hans-Georg: 188, 316.
Gide, André: 121.
gnoseología: 42, 43, 46, 47, 117, 118, 191, 192.
Goethe, Johann Wofgang von: 121, 154, 285.
Gorz, André: 367.
Gould, Stephen: 151.
Grable, Betty: 171.
Gramsci, Antonio: 80, 275, 341.
Gris, Juan: 267.
Grossman, Henryk: 57, 169.
Guerra Mundial: Primera: 293, 335; Segunda: 218.
Guevara, Ernesto: 22.

Habermas, Jürgen: 18 n., 24, 38, 48, 109 n., 121 n. 174 n., 180, 191, 212, 221, 231, 232, 340, 343, 345 n., 347-351, 354-356.
Hegel, G. W. F.: 42, 44, 45, 52, 55 n., 56 n., 59 n., 63, 74, 86, 91, 116 n., 143, 144, 147-151, 161, 167, 168, 176, 186, 188, 196, 201, 203, 205, 243, 247, 251, 263, 265, 296, 270, 284, 297, 308, 330, 343, 350-352, 355, 356; crítica de: 55, 56, 341, 342; estética de: 201, 202, 243, 244, 251, 252, 308, 330; filosofía de la identidad de: 44-46, 271, 283, 284; *Filosofía del derecho*: 356; *Lógica*: 56 n., 63, 178; marxismo y: 339, 340; relación amo-esclavo: 205, 206; y la astucia de la razón: 148-150; y la historia: 144, 145, 147, 148; y la Idea: 42, 43, 73, 90-92, 246-248.
hegemonía: 79, 223.
Heidegger, Martin: 21, 27, 29, 38, 39 n., 121, 145 n., 146, 181, 196, 212, 215, 321, 325, 329, 341.
hermenéutico, círculo: 58, 59.

heteronomía: de la crítica: 82, 83; de la ética y de la acción: 123, 129, 130, 136, 179, 180; del concepto de libertad: 133, 135, 136, 141.
Hindess, Barry: 355.
Hirst, Paul: 355.
historia, concepto de: 146, 147, 158-160, 191, 192; astucia de la: 148, 149, 187, 188; hegeliana: 144, 145, 148-150; marxista: 143, 144, 188, 189, 190. *Véase también* historia natural
historia natural: 28, 36, 64, 114, 116, 122, 124, 134, 144, 150-153, 155, 156, 173, 175, 176, 179, 185-187, 329, 340.
historiografía: 17, 89, 287.
Hitler, Adolf: 169, 170 n., 173, 186, 239.
Hobbes, Thomas: 155, 159.
Hölderlin, Friedrich: 39, 40, 312.
Hollywood: 18, 116, 117, 169-171, 220, 229, 239.
Holocausto: 182.
Homero: 248; *Odisea*: 39, 40, 165, 204, 238, 312.
Horkheimer, Max: 18 n., 19, 24, 109 n., 117, 120, 129, 154, 159-161, 164, 172, 174 n., 182, 187, 204, 214, 215, 218, 223, 224, 226, 227, 231-233, 238, 249, 321, 351, 358, 365; acerca de la industria cultural: 115-117, 172, 173, 213-216, 225-227; acerca del capitalismo: 181-183, 218, 219; acerca del iluminismo: 158-164, 204, 205, 231, 232, 237, 238, 248; y la naturaleza: 154, 155; y la religión: 185, 186, 321, 322; y Theodor Adorno, *véase Dialéctica del Iluminismo*.
Humboldt, Wilhelm: 113.
Hume, David: 122, 190.
Husserl, Edmund: 18 n., 38, 63, 182.
Huxley, Aldous: 76.
Huyssen, Andreas: 232 n.
Ibsen, H.: 127, 316; *Casa de muñecas*: 127; *El pato salvaje*: 316.
Idea, la: en Benjamin: 41-43, 92-99 *passim*, 101; en el arte: 251, 252; en la música: 262, 263; hegeliana: 42, 43, 73, 74, 90, 92, 246-248; platónica: 73, 74, 146, 147.
idealismo: 29, 30, 40, 41, 49, 50, 63, 64, 170-172, 188-191, 196, 197.
identidad, principio de: como concepto: 35, 36, 43, 44, 64, 65, 75, 76; como consecuencia del sistema social: 28-30, 47, 48, 129, 130; del sujeto: 36, 37, 40, 41, 51-53, 134, 135, 161, 162; e intercambio: 50, 51, 53-55, 72, 73, 116, 250, 352, 353; en el arte: 317, 318; y la no identidad: 46, 47, 121, 122, 135, 136, 183, 187, 188, 283, 354, 355.
ideología: 43, 44, 47, 48, 77, 78, 79, 114, 115, 123, 124, 125, 129, 130, 137, 139, 196, 197, 289, 290, 333, 334, 340-343; crítica de la: 224; distinta de las ciencias: 23, 89; fin de la: 75.
iluminismo: 42, 43, 53, 54, 76, 113, 114, 133-135, 162, 163, 165, 167, 168, 170, 171, 230-233, 250, 251, 257, 317, 323, 348, 349; dialéctica del: 29, 110, 122, 159-161, 204, 273, 325, 326.
inconsciente, el: 49, 196, 348.
industrialización: 67.
inmanencia: 77, 188.
intencionalidad: 308, 317, 318.
intercambio, sistema de: 12, 47, 50, 54, 72, 80.
intercambio, valor de: 12, 47, 51, 74, 81, 150, 259, 325.
islam: 153.

James, Henry: 250.
Jameson, Fredric: 13 n., 49 n., 287 n.; *Marxism and Form*: 20, 49 n.; *The Political Unconscious*: 25, 287.

Jay, Martin, *La imaginación dialéctica*: 18 n., 57 n., 173 n., 321 n.
Jena, los románticos de: 363.
Joyce, James: 203, 207; *Finnegans Wake*: 280.
judaísmo: 181.

Kafka, Franz: 176, 327; *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones*: 176.
Kant, Immanuel: 12, 26 n., 41, 91, 94, 103, 121-125, 127-135, 136 n., 137, 148, 149, 156, 165, 167, 172, 179, 180, 186-189, 192, 196, 197, 201-203, 216, 228, 229, 273, 274, 315, 325, 326, 330, 348, 350-352, 355; *Crítica de la razón pura*: 121, 123 n., 229; *Crítica del juicio*: 202; la estética de: 272-274, 324-327, 330; la ética de: 136-139; y la Idea: 90-95; y la libertad: 128-136.
Kierkegaard, Søren: 308.
Klee, Paul: 290.
Kluge, Alexander: 224.
Korsch, Karl: 12, 369.
Kracauer, Siegfried: 192.
Kraus, Karl: 107, 108.

La condición humana (Malraux): 191.
Lacan, Jacques: 50, 162.
Laclau, Ernesto: 341, 342.
Le Corbusier: 77, 267.
Lehár, Franz: 209.
Leibniz, Gottfried Wilhelm: 247, 251, 284, 286.
Lenin, Vladímir Ilich: 22, 293.
Lévi-Strauss, Claude: 25, 42, 50, 149, 157, 359, 360.
Lewis, Wyndham: 225.
liberalismo: 66, 333, 366.
libertad, concepto de: 96-98, 102, 103, 111, 112, 122, 123, 127-139 *passim*, 141, 179, 180, 330, 347, 368.
lírica, la: 197, 311, 314.
Locke, John: 228.
Loos, Adolf: 77, 307.
Lu Xun: 293.
Luhmann, Niklas: 141, 302.
Lukács, Georg: 20, 27, 51, 80, 123, 133, 158, 230, 280, 312, 313, 340, 352, 355, 363; estética de: 201, 202; *Historia y conciencia de clase*: 80, 123, 133; *Teoría de la novela*: 158, 312; y la reificación: 230, 231, 280, 281, 354, 355; y la totalidad: 50, 51.
Lyotard, Jean-François: 340 n.

Macherey, Pierre: 280.
Mahler, Gustav: 362.
Mann, Thomas: 78, 105, 121, 255, 265; *Doktor Faustus*: 78, 255.
Mannheim, Karl: 75.
maoísmo: 20.
Marcuse, Herbert: 21, 50 n., 76, 164, 221, 222, 227, 272; "Acerca del carácter afirmativo de la cultura": 76.
Marx, Karl: 44, 47, 53, 64, 80, 85, 102, 107, 116, 119, 133, 143, 148, 150, 152, 155, 158, 168, 174 n., 182, 186, 225, 229, 230, 232 n., 248, 253, 279, 280, 298, 302, 313, 314, 349, 353-356, 367-369; *El capital*: 46, 119, 152, 155, 230, 279, 354, 369; *El dieciocho brumario*: 80, 368; el productivismo de: 252, 253, 298, 314, 354, 355; *Grundrisse*: 279, 354, 356; y Darwin: 63, 64; y el fetichismo: 53, 54; y la *Darstellung*: 85, 86, 102, 103; y la historia: 143, 149, 155, 156, 186; y la reificación: 43, 44.
marxismo: 46, 47, 89, 90, 124, 157, 159, 160, 224, 297, 298, 324, 354, 355, 369, 370; la base y la superestructura, modelo de: 77-83, 135, 196, 197, 272, 273, 282, 283; y la historia: 143, 144, 168; occidental: 176, 366, 367; Adorno

y el: 18-23, 25-28, 30, 31, 43-46, 50, 51, 169, 170, 172, 173, 279, 280, 290, 291, 339-345.
materialismo: 44, 82, 123, 124, 180, 185, 186, 189-191, 322, 329.
materialismo histórico: 22, 23, 89, 152.
Mature, Victor: 171.
medios: 219.
mercancía: fetichismo: 216, 229, 275; forma: 216, 218, 221, 230, 248, 250, 259, 260, 277, 304, 355; intercambio: 116; mundo: 81; producción: 44, 46, 47.
Merleau-Ponty, Maurice: 211.
metafísica: 102, 122, 156, 179-181, 184, 230, 323, 324.
mimesis, concepto de: 86, 89, 90, 108-113, 122, 136, 137, 165-168, 175, 231, 232, 238, 245, 246, 249, 252, 261, 281, 308, 317, 324, 351.
Minima Moralia (Adorno): 17, 50 n., 78, 119, 127, 138, 140 n., 141, 146, 154, 162, 165, 166, 170, 182 n., 183 n., 184, 198 n., 217, 224, 274 n., 291, 302, 357, 363; "No ir tan lejos...": 78, 81, 87, 141.
Mises, Richard von: 188.
modelo concepto de, en Adorno: 103-105, 114, 115, 124, 125, 128, 129.
modernidad: 68, 77, 78, 87, 90, 109, 141, 145 n., 189, 191, 195, 231, 259, 276, 290, 291, 309, 315, 350, 351, 357.
modernismo: 23, 24, 28-30, 190, 191, 220, 221, 280, 281, 289, 290, 312, 313, 360, 361; estético: 30, 38, 39, 78, 198, 199, 218, 219, 246, 248, 249, 252, 265, 266, 290, 291, 345, 357.
modo de producción: 25, 26, 156, 157, 160, 164, 249, 252.
montaje: 267.
Moro, Tomás: 163.
Mouffe, Chantal: 341, 342.
movimiento estudiantil: 18, 19, 23, 173.
movimiento negro: 20.
"mujer, la cuestión de la": *véase* feminismo
música: 248, 252, 258 n., 260-270, 281-284, 290, 292, 296, 305, 309, 313, 329, 333, 334, 362, 363; jazz: 220; como modelo: 104, 105; posmoderna: 270, 363. *Véanse también* distintos compositores

naturaleza: 27, 28, 30, 45, 46, 96, 54, 55, 156-164, 171, 191, 231, 248, 252, 271, 313, 322-325, 327, 327, 330.
nazis, criminales de guerra: 137.
necesariedad [*necessity*], concepto de: 148.
necesidad [*need*], concepto de: 148.
Negt, Oskar: 224.
Nietzsche, Friedrich: 107, 121, 196, 232 n., 237, 244, 332, 349, 363.
no identidad: 28, 35, 42, 45, 46, 61, 104, 121, 123, 124, 135, 183-185, 260, 271, 284, 312, 321, 323, 354.
nominalismo: 96, 122, 140, 144-146, 148, 163, 229, 243-253 *passim*, 260, 262, 264, 265, 268, 279, 282, 331, 336, 352, 354, 366.
Notas sobre literatura (Adorno): 17, 39, 311 n.; "El ensayo como forma": 363; "La ingenuidad épica": 39; "Parataxis": 39.
Nueva Izquierda: 221.
Nuevo, concepto de lo: 36, 38-40, 231, 235, 256, 284, 289-294, 305, 319.

objetivación: 276.
objetividad; de la forma mercancía: 259; de la obra de arte: 276, 277, 295, 296, 301, 308, 309, 312, 322; de los procesos subjetivos: 58, 63, 64, 72, 111, 199, 247; del hecho social: 68; en el lenguaje: 311, 312, 314.

objeto: 43, 44, 59, 60, 65-67, 76, 77, 109, 110, 166, 167, 283, 325.
Odisea: 39, 40, 165, 204, 238, 312.
ontología: 271, 321, 322, 324, 345.

Panamá: 368.
parataxis: 39, 40, 312.
Pasaje a la India (Forster): 191.
Pasajes, proyecto de los: *véase* *Passagenwerk* [*Libro de los pasajes*] (Benjamin)
Passagenwerk [*Libro de los pasajes*] (Benjamin): 89.
Picasso, Pablo: 203.
placer: 225-228, 326, 327.
Platón: 45, 74, 91, 94-96, 222.
Po Chu I: 206.
poder, concepto de: 289, 29, 164, 169.
Poe, Edgar Allan: 276, 292.
Political Unconscious, The (Jameson): 25, 287.
políticas ecológicas: 176.
Pollock, Friedrich: 57, 120 n., 169.
Polonia: 367.
positivismo: 24, 64, 72, 79, 122, 128, 144-146, 153, 156, 161, 163, 164, 169, 170, 180, 183, 187, 192, 207, 249, 272, 295, 322, 336, 342, 344-347, 356 n., 364-366.
posmarxismo: 45, 50, 52, 79.
posmodernismo: 27, 30, 37, 52, 59, 76, 152, 153, 171, 189, 221, 222, 252, 302, 339, 348, 355, 356, 357, 360, 361, 370; y Adorno: 20, 21, 35, 45, 121, 362, 364, 365.
postestructuralismo: 18, 20, 27, 45, 46, 48, 188, 244, 279, 311, 344-348, 350, 351.
Pound, Ezra: 290.
pragmatismo: 77, 78.
Prismas (Adorno): 75.
producción, fuerzas de: 185, 274, 289-299, 304.
Proust, Marcel: 60, 61, 170, 180, 183, 184, 190, 295.
psicoanálisis: 69, 127, 137, 150, 168, 169, 197.
psicología: 69, 129, 150; social: 37, 50, 76.

racionalidad: 68-70, 129, 169, 180, 231, 232, 249, 274, 337, 338.
racionalización: 57, 58, 66-68, 164, 229, 230, 248, 295, 304.
razón: 41, 55, 135, 161, 249, 345, 346, 349; astucia de la: 149, 196, 199, 316; cínica: 183; crítica de la: 47, 344; Iluminismo: 76, 77, 113, 114, 324, 325, 348; instrumental: 164, 231, 232, 350, 366; pura: 122, 123, 229.
realismo: 38, 127, 256, 257, 312, 360; socialista: 287, 302.
reificación: 44, 45, 118, 152, 153, 199, 230, 259, 271, 274-277, 279, 280, 304.
repetición, concepto de: 162, 164, 232, 233.
representación: 29, 155, 316, 351, 360, 361, 365; filosófica: *véase* *Darstellung*, concepto de
represión: 45, 46, 50, 53, 127, 162, 244, 245, 312.
Revolución Francesa: 17, 329, 330.
Robbe-Grillet, Alain: 256.
Rorty, Richard: 145 n., 364.
Rosdolsky, Roman: 354.
Rose, Gillian: 116 n.
Rousseau, Jean-Jacques: 155, 159, 160, 164, 349.
Ryle, Gilbert: 344.

Safo: 313.
Sahlins, Marshall: 160.
Sartre, Jean-Paul: 21, 27, 80, 103, 124, 127, 131, 156, 161, 212, 213, 238, 275, 280, 325, 341, 365, 370.
Schein, concepto de: 78, 245, 246, 255-270, 308, 309, 352.
Schelling, Friedrich: 74, 351.
Schiller, Friedrich: 319, 330.

Schlegel, Friedrich: 87.
Schnädelbach, Herbert: 344, 345, 350.
Schönberg, Arnold: 103-105, 192, 246, 264, 265, 303, 332, 362; *Modelos para principiantes*: 103.
Schopenhauer, Arthur: 155, 321, 326, 334.
Simmel, Georg: 230.
sistema: 35, 51-54, 57, 58, 64, 65, 79, 80, 86, 87, 95.
sistema de mercado: 72, 366.
Sloterdijk, Peter: 183.
socialismo: 176, 182, 258, 369; actualmente vigente: 23, 25, 31, 368, 369.
sociología: 24, 25, 66-72, 144, 203, 339; de la cultura: 76, 77; del conocimiento: 75, 76, 82, 83, 86.
Spengler, Oswald: 75, 76.
Spinoza, Baruch: 85.
Stalin, Iósif: 335; estalinismo: 289, 367.
Stapledon, Olaf, *Hacedor de estrellas*: 157.
Stein, Gertrud: 305.
Stendhal, Marie-Henri Beyle, llamado: 226, 228.
Stirner, Max: 155.
Strauss, Richard: 305.
Stravinski, Igor: 265, 362.
subjetividad: 64, 65, 68, 70, 93, 118, 119, 129, 130, 150, 171, 172, 196, 197-199, 247-249, 252, 253, 294, 295, 301-304, 307-312, 315, 316, 325, 358.
sublime, concepto de lo: 325-327.
sujeto: 36, 147, 162, 186, 195-197, 312, 313, 333, 343; físico: 37, 41-43, 117-120, 130, 149, 150, 261, 262, 310, 311, 312, 326; trascendental: 55, 195, 196.
sujeto/objeto, dicotomía: 64-68, 76, 77, 86, 110, 166, 167, 283, 284; reconciliación: 44, 58, 59, 325.
superestructura: 62, 78-82, 136, 145 n., 149, 197, 239, 271, 272, 284, 291, 369.
Swift, Jonathan, *Los viajes de Gulliver*: 213.

Tafuri, Manfredo: 76 n.
taylorización: 229.
tecnología: 29, 307, 312, 369.
televisión: 18, 153, 172, 220, 222, 226.
teología: 180, 189-191, 249.
Teoría estética (Adorno): 17, 24, 26, 45, 46, 71, 73, 124, 172, 185, 191, 195, 198, 201, 204, 206, 208, 209, 213, 216, 229, 237, 239, 246, 248, 260, 261, 268, 269, 271, 275, 279, 281, 295, 305, 306, 309, 314, 318, 321, 322, 324, 325, 335, 336, 339.
Tercer Mundo: 20, 23, 31, 186, 367, 368.
Thompson, E. P.: 26.
Tolstói, León: 255.
Toscanini, Arturo: 171, 220.
totalidad: 50, 51, 61, 62, 65, 66, 79, 80, 86, 87, 95, 96, 119, 120, 135, 136, 144-147, 343, 344, 259, 360, 365; como capitalismo tardío: 26, 27, 56-58; como concepto socioeconómico: 55, 57, 58, 66, 67, 185, 186, 342, 343, 361; como totalitarismo: 51-53.
Trotski, León: 92.

Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*: 97.
Unión Soviética: 20, 368.
Utopía: 163, 164, 169, 191, 333.
utópico, análisis: 48, 207, 226, 227, 238, 311, 312.

valor de uso: 46, 47, 259, 354.
vanguardias: 337.
Veblen, Thorsten: 38, 39, 41.
Vertov, Dziga: 258.
Vico, Giambattista: 137, 156.

Wagner, Richard: 17, 26 n., 90, 232 n., 250, 281, 292, 332-334, 337.

Weaver, Richard: 145 n.
Weber, Max: 53, 57, 65, 68-70, 96, 101, 158, 164, 165, 230, 248.
Weill, Kurt: 18 n.
Welles, Orson: 117.
Whiteman, Paul: 220.
Whorf, Benjamin Lee: 113.
Williams, Raymond: 79, 97, 171, 223, 224, 341; *Modern Tragedy*: 97.
Wittgenstein, Ludwig: 344.

Esta edición de *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*, de Fredric Jameson, se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2010 en los Talleres Gráficos Nuevo Offset, Viel 1444, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.